CARL E. SCHORSKE

Fin-de-siècle VIENA



XIX amžiaus pabaigos politika ir kultūra

CARL E. SCHORSKE

Fin-de-siècle VIENA

XIX AMŽIAUS PABAIGOS POLITIKA IR KULTŪRA

Iš anglų kalbos vertė
Daina Valentinavičienė

baltos lankos

UDK 943.6
Sc 59

This edition published with support from the Open Society Fund-Lithuania, and from the CEU Translation Project of the Open Society Institute-Budapest

Knygos leidimą parėmė Atviros Lietuvos fondas ir Atviros visuomenės institutas Budapešte (Vidurio Europos universiteto Vertimų projektas)

Redagavo Ilma Dunderienė
Apipavidalino Vida Kuraitė
Viršelyje: Meno istorijos muziejaus vestibiulis, dekoruotas Gustavo Klimto (Viena, 1890–1891)

Versta iš: Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture,* New York: Random House, 1981

Printed in Lithuania
ISSN 1392-1673
ISBN 9955-00-076-7

Skiriama Lizai

Turinys

Padėka

Net pats individualiausias mokslo veikalas tampa visuomeniniu darbu, jei atsižvelgiame į ekonominę, intelektinę ir psichologinę paramą, kurios reikia darbui padaryti. Šią knygą aš rašiau taip lėtai, kad procesas labiau panėšėjo į nuolatinių tyrinėjimų aprašo tvarkymą nei į tikslingą knygos rašymą. Tokiu atveju ypač suvoki, kiek daug asmeninės pagalbos ir institucijų paramos gauta darbo metu.

Su Johno Simono Guggenheimo fondo stipendija praleidau neįkainojamus pradinių studijų metus Londone. Trys mano universitetai – Veslio, Kalifornijos (Berklio) ir Prinstono – suteikė atostogas ir finansinę paramą šiam darbui. Atleistas nuo mokymo pareigų, galėjau pasinaudoti Bihevioristinių mokslų aukštųjų studijų centro (Stenfordas), Aukštųjų studijų instituto (Prinstonas), Veslio humanitarinių mokslų centro svetingumu. Veslio centre mano darbą taip pat rėmė Amerikos mokslinių draugijų taryba.

Noriu padėkoti daugeliui mokslininkų, bet pirmiausia – Felixui Gilbertui. Iš pradžių jis man padėjo apibrėžti tyrimų sritį,

o vėliau atsargiai koreguojančia erudito kritikos dvasia leido išvengti daugelio klaidų. Dėl tokios kritikos jis tapo geriausiu daugelio mano ir vėlesnės kartos istorikų mokytoju aukštesniųjų studijų etape. Profesoriaus Gilberto sesuo, velionė Mary Gilbert, dėstytojavusi Londono King's koledže, supažindino mane su Hofmannsthalio poezija ir jo socialine aplinka. Leopoldas Ettlingeris ir Ernstas Gombrichas Varburgo instituto bibliotekoje parodė man pirmines gaires sudėtingame Austrijos *art nouveau* pasaulyje. Mano velioniai kolegos Heinrichas Schwarzas ir Heinzas Politzeris perteikė man ne tik gilias Austrijos meno ir literatūros žinias, bet ir meilę šiems dalykams – tais nepamirštamais vakarais, kai žiūrėdavome reprodukcijas, klausydavomės plokštelių ir gyvai kalbėdavomės. Robertas A. Kannas iš Rutgerso universiteto daug sykių dalijosi su manimi savo neprilygstamomis Austrijos politinės ir intelektinės istorijos žiniomis.

Pačioje Austrijoje visi mokslininkai be išimties buvo intelektualiai dosnūs ir asmeniškai svetingi. Tarp jų ypač norėčiau padėkoti velioniui Friedrichui Engel-Janosi, Fritzui Fellneriui, dr. Haraldui Leupoldui-Löwenthaliui ir jo žmonai, Geraldui Stourzhui, Adamui Wandruszkai ir Erikai Weinzierl. Už akademijos sienų dr. Otto Schulmeisteris, buvęs *Die Presse* redaktorius, atskleidė man ypatingus Austrijos postnacinės dabarties aspektus, nušviečiančius jos ikinacinę praeitį.

Williamas J. Bouwsma, Arthuras McGillas ir Williamas Slottmanas atkreipė mano dėmesį į išskirtines religinių tradicijų savybes, kurios yra svarbios interpretuojant specifiškus Austrijos pasaulietiškos kultūros bruožus.

Architektūros ir miesto planavimo srityje esminių idėjų ir konkrečios kritikos gavau iš Roberto Clarko, Roberto Geddeso, Henry Russello Hitchcocko, Martino Meyersono, Adolfo K. Placzeko ir ypač iš Anthony Vidlerio. Rašant apie tapybą man talkino Samuelis M. Greenas, Irvingas ir Merilyn Lavinai, Angelica Rudenstine. Johnas Barlow ir – ilgus metus – Richar-

das Winslow padėjo man suvokti muziką, kurią taip lengva pamilti, bet sunku suprasti. Haydenas White'as VII skyriui pateikė apgalvotos ir įžvalgios kritikos apie muzikos ir vizualinės kalbos santykį, nors man pavyko atsižvelgti ne į viską.

Labiausiai intelektualiai skolingas jaučiuosi penkiems artimiems draugams. Nors jie yra radikaliai skirtingų pažiūrų, juos vienija sugebėjimas gyvai domėtis visuomenės gyvenimo idėjomis. Per ilgametes diskusijas apie mano ir jų darbus jie plėtė mano akiratį ir mane palaikė, intelektinę veiklą paversdami nuostabiausiu asmeniniu malonumu. Leonardas Kriegeris padėjo man aiškiau suvokti intelektą tyrinėjančio istoriko uždavinį, savo asmeniniu pavyzdžiu ir kritika parodydamas, kaip pastebėti ir suderinti dažnai prieštaringus vidinius ir išorinius mūsų istorijos srities elementus. Normanas O. Brownas ne kartą pažadino mane iš dogmatiško snaudulio, klasikiniu išsilavinimu ir lakia metaforiška vaizduote padėdamas istoriniuose šaltiniuose įžvelgti naujų reikšmių. Arno J. Mayeris praturtino mano studijos politinę dimensiją ne mažiau nei Normanas O. Brownas kultūrinę. Be taiklios ir detalios kritikos, ypač VII skyriuje, profesorius Mayeris man labai padėjo suteikti visam darbo planui realistišką apimtį.

Pagyvindami mano darbą visai kitaip talkino du jaunesni draugai. Ann Douglas kaip žmogaus ir kaip Amerikos kultūros kritikės įkarštis darė įtaką vėlesniems mano darbo etapams. Ji ir sustiprino, ir pakeitė mano darbo suvokimą Amerikos intelektinės patirties kontekste. Profesoriai Douglas ir Kriegeris pateikė išsamių pastabų įžangai patobulinti, nors ji tikriausiai dar neatitinka nei jų, nei mano lūkesčių. Williamas J. McGrathas, jau kelerius metus kartu su manimi triūsiantis tame pačiame vynuogyne, tiek prisidėjo kultivuojant šią dirvą, kad derlių turėtume laikyti kiek mano, tiek ir jo nuopelnu.

Mano žmona Elizabeth palengvino man užduotį savo esminėmis proto ir dvasios savybėmis, kurių taip reikėjo šiam darbui atlikti. Šios savybės, kaip įprasta, pasireiškė kontrastingo-

mis poromis, tačiau ji sugebėdavo išlaikyti vaisingą jų pusiausvyrą: supratimas ir nekantrumas, įsitraukimas ir distancija, ryžtas dideliuose dalykuose ir nesavanaudiškas triūsas prie mažų – bei visą darbą lydėjęs tikėjimas.

Už sumanumą, rūpestį ir begalinę kantrybę esu didžiai dėkingas Jean Wiggs, spausdinusiai mano rankraštį. Pagaliau už tai, kad paskutinė mylia virto netikėtu malonumu, dėkoju daugeliui Knopfo leidyklos darbuotojų, kurie taip supratingai išleido knygą, – ypač Robertui Gottliebui ir Jeffrey Seroy.

C. E. S.

Įžanga

Daugelyje intelektinės veiklos sričių dvidešimtojo amžiaus Europa išdidžiai paskelbė esanti nepriklausoma nuo praeities. Jau aštuonioliktajame amžiuje žodis „modernuș“ skambėjo lyg savotiškas karo šūkis, bet tuomet dar tik kaip žodžio „senovinis“ antitezė, išreiškianti kontrastą klasikinei senovei. Tačiau per paskutinį šimtmetį žodis „modernus“ mūsų gyvenimo ir laikmečio suvokimą atskyrė nuo viso to, kas buvo praeityje, nuo istorijos kaip visumos, nuo pačios istorijos savaime. Moderni architektūra, muzika, filosofija, mokslas – visus juos apibrėžiame *ne praeitimi*, ir vargu ar *priešpriešindami praeičiai*, bet nepriklausomai nuo praeities. Šiuolaikinė sąmonė darosi vis abejingesnė istorijai, nes istorija, suvokiama kaip nenutrūkstama maitinanti tradicija, tapo jai nebenaudinga.

Žinoma, šis reiškinys kelia didelį nerimą istorikui, kadangi jo profesinės egzistencijos prielaidos yra pavojuje. Tačiau istorijos mirties suvokimas turėtų patraukti ir psichoanalitiko dėmesį. Pačiame akivaizdžiausiame lygmenyje, kai griežtai nutraukiami ryšiai su praeitimi, psichoanalitikas įžiūrėtų vaikų

maištą prieš tėvus ir naujo savęs apibrėžimo paiešką. Giliau pažvelgus, gimstantis „modernizmas“ linko į tokią specifinę formą, kurią Heinzas Kohutas kitame kontekste pavadino „savęs perkratymu“. Dabar istoriniai pokyčiai ne tik verčia individą ieškoti naujos tapatybės, bet ištisoms socialinėms grupėms primeta uždavinį patikrinti ir pakeisti nebeveikiančias pažiūrų sistemas. Paradoksalu, bet pastangos nusimesti istorijos pančius pagreitino istorijos procesus, nes abejingumas bet kokiam ryšiui su praeitimi išlaisvina vaizduotę, kuri gausiai kuria naujas formas ir naujus darinius. Taigi ten, kur anksčiau viešpatavo tęstinumas, atsiranda sudėtingų pokyčių. Kita vertus, suvokimas, kad viskas greitai kinta istorijoje-dabartyje, susilpnina istorijos kaip prasmingos praeities autoritetą.

Aštriai socialinio ir politinio irimo virpesius jaučianti *fin-de-siècle** Viena buvo viena derlingiausių mūsų amžiaus neistorinės kultūros dirvų. Jos didžiausi intelektualai novatoriai – muzikoje ir filosofijoje, ekonomikoje ir architektūroje, ir, žinoma, psichoanalizėje – visi daugiau ar mažiau sąmoningai nutraukė ryšius su istoriniu požiūriu, kuris buvo juos išauginusios devynioliktojo amžiaus liberalios kultūros ašis. Šioje knygoje siūlomos esė bando užčiuopti tos kultūrinės transformacijos pradžią konkrečiame istoriniame kontekste.

I

Tyrimo centru Vieną pasirinkau ne todėl, kad specialiai studijavau Habsburgų imperijos istoriją ar esu ypatingas jos žinovas. Kaip dažnai nutinka istorikams, prie šios problemos mane pastūmėjo profesinės, intelektinės ir politinės patirties visuma.

Pačioje penktojo dešimtmečio pabaigoje, pradėjęs dėstytojauti, ėmiau galvoti apie modernios Europos intelektinės isto-

* Devynioliktojo amžiaus pabaigos (*pranc.*). Čia ir toliau žvaigždutėmis žymimos vertėjos pastabos.

rijos kursą, kuris padėtų studentams suprasti dideles architektonines koreliacijas tarp aukštosios kultūros ir socialinės politinės raidos. Šį ryšį nagrinėjantys kursai Amerikos universitetų kataloguose dažniausiai pasirodydavo tokiais pavadinimais: „Socialinė ir intelektinė ... istorija“ – įteisinimo ženklas, paveldėtas iš Pažangos skelbėjų kartos. Jos intelektiniai lyderiai – Jamesas Harvey Robinsonas, Charlesas Beardas, Johnas Dewey – dvidešimtojo amžiaus Amerikoje atgaivino Švietimo epochos tikėjimą istorija kaip tarpusavyje susijusia proto ir visuomenės pažanga. Vėlesnė, ketvirtojo dešimtmečio karta, kuriai priklausiau ir aš, paveikta depresijos patirties ir Marxo mąstymo, socialinėje tikrovėje labiau pabrėžė kovos ir krizės elementus. Tačiau ši karta išlaikė pirmtakų tikėjimą visuomenės pažanga ir idėjų pasitelkimu tai pažangai aiškinti ir ją skatinti. Šiam tikslui kultūros istorikas galėjo naudotis bendromis deskripcinėmis kategorijomis, kuriomis devynioliktojo amžiaus intelektualai klasifikavo savo laikmečio raidą: racionalizmas ir romantizmas, individualizmas ir socializmas, realizmas ir natūralizmas, ir t.t. Nors šios kategorijos gal pernelyg bendros ir redukcionistinės, jos patarnavo nustatant sistemą, kurioje konkrečios Europos aukštosios kultūros kūrėjų pastangos įprasminti gyvenimą galėjo būti analizuojamos atskirai ir kartu susiejamos su platesniu istoriniu kontekstu.

Tokiomis prielaidomis besiremiantis manasis intelektinės istorijos kursas iki Nietzschės klostėsi pakankamai gerai. Po to jis užstrigo. Atrodė, kad visur vyksta fragmentacija, ir Nietzschės, ir marksistų vieningai pavadinta „dekadansu“: Europos aukštoji kultūra pasinėrė į begalinių naujovių sūkurį, kai kiekviena sritis skelbė esanti nepriklausoma nuo visumos ir savo ruožtu skilo toliau. Į negailestingą kaitos centrifugą buvo įtrauktos net tos sąvokos, kuriomis kultūriniai reiškiniai gali įsitvirtinti mąstyme. Ne tik kultūros kūrėjai, bet ir jos analitikai bei kritikai tapo šios fragmentacijos aukomis. Bet kuriai postnyčinės kultūros srovių apibrėžti ar nustatyti sugalvota

daugybė kategorijų: iracionalizmas, subjektyvizmas, abstrakcionizmas, nerimas, technologizmas. Tačiau jos neturėjo akivaizdaus privalumo tikti apibendrinimams, nepasidavė ir jokiai įtikinamai dialektinei integracijai į istorinį procesą, kaip tai buvo suprantama anksčiau. Atrodo, kad pastangos surasti tokių plačių, bet euristiškai nepakeičiamų kategorijų kaip „Švietimo epocha" atitikmenį dvidešimtajame amžiuje buvo pasmerktos žlugti dėl kultūrinės medžiagos, kurią turėjo aprėpti ši kategorija, įvairovės. Iš tikrųjų, pati analitinių kategorijų, kuriomis modernios srovės bandė save apibrėžti, gausa reiškė, Arnoldo Schoenbergo žodžiais, „principų mirties šokį".

Ką daryti istorikui tokioje sumaištyje? Atrodė būtina atsižvelgti į kiekvienos iš modernios kultūros sudedamųjų dalių istorinę raidą (socialinės minties, literatūros, architektūros ir t.t.), o ne paslėpti pliuralistinę tikrovę po suvienodinančiomis definicijomis. Todėl aš kreipiausi pagalbos į savo kolegas iš kitų disciplinų. Tačiau jų intelektinė situacija tik pasunkino problemą. Labiausiai mane dominančiose srityse – literatūroje, politikoje, meno istorijoje, filosofijoje – šeštajame dešimtmetyje mokslas nusisuko nuo istorijos kaip savivokos pagrindo. Tuo pat metu kelios akademinės disciplinos lygiagrečiai pakeitė savo intelektinių funkcijų suvokimą taip, kad jų sąryšis su sociale visuma susilpnėjo. Taigi, pavyzdžiui, literatūroje atėję į mokslo valdžią naujieji kritikai išstūmė literatūrinio istorizmo praktikus, sudariusius daugumą anglų filologijos katedrose prieš Antrąjį pasaulinį karą. Juos pakeitė mokslininkai, išpažįstantys su istoriniu laiku nesusijusią, internalistinę, formalią analizę. Naujajam kursui tolstant į praeitį, politikos moksle tradicinės politinės filosofijos normatyvinės problemos ir pragmatiškas dėmesys viešosios politikos klausimams ėmė užleisti vietą neistoriniam, politiškai neutralizuojančiam bihevioristų įsigalėjimui. Ekonomikoje įsitvirtina į matematiką orientuoti teoretikai, nustumdami į šalį tiek senuosius socialinės pakraipos institucionalistus, tiek į programas linkusius Keyneso sekėjus.

Netgi tokioje srityje kaip muzika Schoenbergo ir Schenkerio įkvėptas naujas mąstymas pradėjo ardyti istorinę muzikologijos problematiką. Pagaliau filosofijoje, disciplinoje, kuri anksčiau pasižymėjo stipriu savo istoriškumo ir tęstinumo suvokimu, analitinė mokykla metė iššūkį tradicinių klausimų, dominusių filosofus nuo antikos laikų, pagrįstumui. Siekdama apsiriboti ir veikti grynai kalbos bei logikos srityse, naujoji filosofija nutraukė ryšius su istorija apskritai ir su savo pačios praeitimi.

Taigi profesinėse akademinėse disciplinose vienoje po kitos diachroninis siūlas, tas sąmonės laidas, jungiantis kiekvienos jų dabartinę ir istorinę problematiką, buvo nutraukiamas arba dilo. Atsikračiusios priklausomybės nuo praeities, akademinės disciplinos kartu darėsi vis labiau nepriklausomos viena nuo kitos. Jos anaiptol nesiūlė jokio vienijančio pagrindo ar tarpusavio sąryšio principų, padedančių suprasti šiuolaikinės kultūros įvairovę. Autonomiškos disciplinos kultūrinį pliuralizmą sustiprino akademine specializacija, kuri buvo šio pliuralizmo analitinė paralelė. Diskusijos su kitų sričių kolegomis mane įtikino, kad istorinei sąmonei neverta tikėtis tiesioginės ar dalinės humanitarinių ar socialinių mokslinių disciplinų paramos. Jie numarino mano naivumo ir tam tikro arogantiško universalaus suvokimo siekimo palaikomą idėją, kad istorikas, parems jį kas ar ne, gali rasti patenkinamą bendrą modernios aukštosios kultūros charakteristiką. Kartu jie mane įtikino, kad kai kurių disciplinų autonominiai analitiniai metodai, nors jų bendra prasmė ir neistoriška, intelektą tyrinėjančiam istorikui iškėlė tokių klausimų, kurių jis nebegali nebaudžiamas ignoruoti. Istorikai perdėm ilgai tenkinosi aukštosios kultūros produktus laikydami vien iliustratyviais politinių ar socialinių įvykių atspindžiais ar siedami juos su ideologija. Tol, kol kultūros kūrėjai ir juos interpretavę mokslininkai galvojo, kad jų paskirtis yra surasti bendrų visuomeninių vertybių istorinės trajektorijos prasmę, istoriko tradicinę procedūrą galima šiek tiek pateisinti, kad ir kokia paviršutiniška ji būtų. Kultūroje kaip

visumoje – ypač tokioje, kurios ašis yra pažangos idėja, kaip devynioliktojo amžiaus, visuotinai priimta istorinio proceso architektūra leido istorikui pasirinkti tokią kultūrinę medžiagą, kurios bruožai atitiko jo bendros istorijos krypties koncepciją. Tačiau dabar, kai naujieji humanitarinių disciplinų vidinės analizės metodai atskleidė meno, literatūros ir filosofijos kūriniuose autonomiškas struktūros ir stiliaus savybes, istorikas galėjo jų nepaisyti tik rizikuodamas neteisingai suvokti savo medžiagos istorinę prasmę.

Istorinei mokslo interpretacijai būtina žinoti kritinius šiuolaikinio mokslo metodus. Panašiai reikia išmanyti ir modernių humanitarų taikomus analizės būdus, kad perprastume nemokslinės dvidešimtojo amžiaus kultūros kūrėjus. Tik tuomet bet kokį tekstą – dramą, miesto planą, paveikslą ar psichologijos traktatą – galėsime perskaityti taip, kad suprastume jo turinį (kurio svarbi dalis yra ir forma). Kuo silpnesnė teksto kūrėjo visuomeninė sąmonė, tuo labiau jo socialiniam-istoriniam interpretuotojui praverstų specializuota vidinė analizė. Tačiau istoriko tikslas ne visai sutampa su teksto analitiko humanitaro tikslu. Pastarasis siekia kiek įmanoma geriau nušviesti kultūros produktą, pritaikydamas jo konkrečiam turiniui visus analizės principus. Istorikas veikiau bando nustatyti šio produkto vietą ir jį interpretuoti laiko požiūriu dviejų susikertančių linijų plokštumoje. Viena linija yra vertikali, arba diachroniška. Ja istorikas susieja tekstą ar pažiūrų sistemą su tuo, kas jau buvo pasakyta anksčiau toje pačioje kultūrinės veiklos srityje (tapyboje, politikoje ir t.t.). Kita linija yra horizontali, arba sinchroniška. Per ją istorikas nustato intelektinio objekto turinio ryšį su viskuo, kas tuo pat metu vyksta kitose kultūros srityse. Diachroninis siūlas yra kultūros istorijos audinio apmatai, o sinchroninis – ataudai. Istorikas yra audėjas, bet jo drobės kokybė priklauso nuo siūlo stiprumo ir spalvos. Jis turi pramokti verpti iš specializuotų disciplinų, kurių mokslininkai, tiesą sakant, nebesidomi istorija kaip pirminiu suvokimo

būdu, bet vis dėlto geriau nei istorikas išmano, kaip išgauti tvirtą natūralios spalvos siūlą savo srityje. Istoriko verpalas nebus toks puikus kaip jų, bet jei jis išmoktų naudotis jų metodu, gal ir išeitų visai tinkamas siūlas tai ryškaus ornamento drobei, kurią jis pašauktas sukurti.

Dabar istorikas privalo atsisakyti – o tyrinėjant modernybės problemą labiau nei bet kur kitur – iš anksto skelbti abstraktų, kategorišką bendrą vardiklį – tai, ką Hegelis vadino *Zeitgeist*, o Millis – „amžiaus charakteristika“. Anksčiau prielaida kultūrai tirti buvo intuityviai įžvelgiama vienovė, o dabar turime būti pasiruošę pradėti nuo empirinio gilinimosi į skirtybes kaip būtinos sąlygos vieningiems kultūros modeliams atrasti. Tačiau jei atskirose kultūrinės gamybos šakose rekonstruotume kaitos procesą pagal tų šakų dėsnius, atsirastų tvirtesnis pagrindas nustatyti jų panašumus ir skirtumus. Šie savo ruožtu išryškintų bendrus rūpesčius, bendrus santykio su patirtimi bruožus, kurie jungia žmones kaip kultūros kūrėjus bendroje socialinėje ir laiko erdvėje.

II

Mano tyrimo strategiją nulėmė įsitikinimas, kad, norint išlaikyti analitinį intelekto istorijos kaip savarankiško mokslo gyvybingumą, reikia ją tarsi statyti iš atskirų stulpų, kiekvieną šio mokslo sritį nagrinėjant atskirai. Taigi mano studijos formavosi iš atskirų mokslinių reidų į konkrečias kultūrinės veiklos šakas – pirmiausia į literatūrą, po to į miesto planavimą, vaizduojamuosius menus ir t.t. Bet jei būčiau kreipęs dėmesį tik į autonomiškas šakas ir jų vidinius pokyčius, sinchroniniai šių šakų tarpusavio ryšiai galėjo būti prarasti. Bendra socialinė patirtis plačiausia šio žodžio prasme buvo derlinga kultūros elementų dirva ir jų tarpusavio sąryšio pagrindas. Apie šį pagrindą paskatino galvoti pokarinės Amerikos politika ir kultūros

pokyčiai. Toliau pateikiamas istorijos aprašymas remiasi Amerikos raida, tačiau, žinoma, nesiima jos paaiškinti.

Per dešimtmetį po 1947-ųjų istorinis ir socialinis optimizmas, susijęs su Naujuoju kursu ir kova su naciais, pagaliau išblėso. Tiesa, praeityje Amerikoje būta savų pesimizmo ir abejonių bangų, kurias iškalbingai išreiškė Poe, Melville'is ar Henry Adamsas. Bet jos taip smarkiai nepaveikė tautos, kurios intelektualai buvo labai įsitraukę į visuomeninį gyvenimą, kultūros. Dabar inteligentiją – centristus ir radikalus, liberalus ir marksistus, kuriuos kelis dešimtmečius vienijo socialinis optimizmas, užvaldė pesimizmo, kartais bejėgiškumo, kartais nelankstaus gynybiškumo ar pralaimėjimo, nuotaika. Ankstyvuoju pokario laikotarpiu inteligentijos išpažįstamus švietėjiškus principus pakirto keletas politinių faktorių: šaltojo karo aštrėjimas, pirmasis sovietų pučas Čekoslovakijoje, naujai atskleidžiami Stalino žiaurumai ir gilūs, visas socialines klases stulbinamai paveikę makartizmo padariniai. Ne tiek svarbu, kad šie politiniai įvykiai privertė intelektualus pakeisti savo politines pozicijas ar visai mesti politiką, nors daugelis taip ir padarė. Kur kas reikšmingiau, kad krizė, atrodo, išprovokavo poslinkius bendroje filosofinėje pasaulėžiūroje, kuria rėmėsi liberalų ar radikalų politinės pozicijos. Trumpai tariant, liberalai ir radikalai beveik nesąmoningai pritaikė savo pažiūras prie žlungančių politinių lūkesčių revoliucijos. Kai kuriuos liberalus, visą gyvenimą buvusius abejingus religijai, dabar patraukė neoortodoksinis protestantizmas; Kierkegaard'as tapo įtakingu vardu. Intelektinio tono diktuotojams tarp studentų nuolanki patriciška Jakobo Burckhardto išmintis leido geriau suprasti kultūros ir valdžios problemas nei anksčiau visą jų dėmesį prikaustęs etinis Johno Stuarto Millio racionalizmas ar bekom-

* J. McCarthy (1909–1957) – JAV senatorius, kurio laikais įsigalėjo praktika sekti ir viešai demaskuoti tariamai antivalstybine veikla užsiimančius asmenis, dažniausiai komunistus. Sensacingi kaltinimai ne visada būdavo paremti įrodymais.

promisinė sinoptinė Karlo Marxo vizija. Jauniems amerikanistams gyvybingas Perry Millerio puritoniškų tėvų moralinis realizmas atrodė iškalbingesnis nei atvira demokratinė Vernono Parringtono pionierių dvasia.

Pereinant nuo prometėjiškų prie epimetėjiškų kultūros herojų labiausiai stebina posūkis nuo Marxo prie Freudo. Nes čia bandymai nustatyti ir suprasti žmoniją kamuojančias negalias buvo perkeliami iš visuomeninės ir sociologinės plotmės į privačią ir psichologinę. Žinoma, amerikiečių sąmonėje Freudas jau seniai buvo tapęs svarbia figūra. Viena vertus, jis Senojo Testamento dvasia domėjosi kaltės ir atsakomybės problemomis, kita vertus – šiuolaikiškai rūpinosi „sveikų" seksualinių instinktų išlaisvinimu. Visa tai dar gerokai iki 1930-ųjų pelnė jam didelį moralinį autoritetą ir kaip terapeutui, ir kaip pažangiam žmogaus prigimties teoretikui.[1] Tačiau šeštajame dešimtmetyje tamsesnioji Freudo pusė užgavo iki tol nejudintas stygas pačiose įvairiausiose amerikietiško gyvenimo srityse. Šio dramatiško reiškinio pavyzdžiai gali būti pačių skirtingiausių pažiūrų mokslininkai. Istorikas Williamas Langeris, vis labiau nusivildamas tuo, kad vyraujančia istoriografijos medžiaga tampa interesų politika, griebėsi psichoanalizės ir aiškino kultūrinius bei socialinius pokyčius kaip kolektyvinę traumą. Išvargintas nuolatinių mūšių su kairiaisiais, liberalas Lionelis Trillingas sustiprino savo humanistinį racionalizmą, atsargiai asimiliuodamas psichoanalitinį tamsių instinktų pasaulį. Tuo tarpu kiti politinio spektro kairėje, pavyzdžiui, filosofas Herbertas Marcuse ir klasikinis filologas Normanas O. Brownas, savo intelektinius pamatus perkėlė nuo Marxo prie Freudo ir braižė naujus utopijos metmenis. Šie keturi intelektiniai lyderiai, nors jų politinės pažiūros svyravo nuo konservatorių iki kraštutinių radikalų, suvaidino svarbų vaidmenį keičiant, ar bent jau išplečiant, žmogaus ir visuomenės supratimo prielaidas, pastumiant jas nuo socialinės prie psichologinės realybės. Ir jie tai darė spaudžiami naujų, nepalankių pasaulinės politikos vingių.

Žinoma, Freudas buvo austras. Tačiau jis buvo ne vienintelis savo šalies amžių sandūros atstovas, apsukęs galvas pokario amerikiečiams. Gustavas Mahleris, ilgai laikytas banaliu ir gana nuobodžiu kompozitoriumi, staiga tapo pagrindiniu simfoninių programų numeriu. Per studentų revoliuciją Berklyje neseniai įkurta Mahlerio draugija savo tikėjimą skelbė – pagal to meto madą – ženkliuku su užrašu: „Mahleris kiečiausias“. Tuo tarpu Schoenbergo įtaka jau siekė ne tik avangardą bei jo kompozitorius, bet ir akademijos tvirtoves. Juslinio ir psichinio gyvenimo tapytojus vieniečius Gustavą Klimtą, Egoną Schielę ir Oskarą Kokoschką iš užmaršties ištraukė tai, ką tegalima pavadinti mada.

Kartą Burckhardtas pasakė, kad „istorija yra tai, ką vienas amžius laiko vertinga kitame“. Tarpukario Amerika domėjosi Austrija iki 1918-ųjų kaip daugiataute valstybe, kuri sužlugo, o dabar ją traukė to paties Austrijos istorijos laikotarpio intelektiniai produktai. Aišku, Amerika skolinosi kultūros produktus menkai tesuvokdama „ano amžiaus“, kuriame susiformavo ją žavinčios idėjos ir menas, patirtį bei problemas. Tai, žinoma, paskatino mane tyrinėti mano amžininkus taip kerėjusias idėjas jų politiniame socialiniame kontekste. Suprasti šių idėjų susiformavimą platesnio istorinio proceso fone nereiškia jas įteisinti ar parodyti jų vertingumą šiandien. Tai jau ne istoriko užduotis. Tačiau istorinė analizė gali bent atskleisti bruožus, kuriuos istorija suteikė tai kultūrai jos ištakose ir jai gimstant. Nušviesdami šių idėjų genezę, prasmę ir ribotumą savajame laikmetyje, galėtume geriau suprasti, ką reiškia jų artimumas mums ir kodėl jos svarbios dabar.

III

Taigi prie Vienos kaip tyrinėjimo srities mane atvedė keletas veiksnių. Dėstydamas susidūriau su neįkandama problema rasti kokių nors bendrų bruožų įvairialypėje postnyčinėje kultūroje. Tuomet suvokiau, kad reikia pradėti nuo atskirų kultūrinio atsinaujinimo dalių, pripažįstant joms suprasti būtinus autonomiškus analizės būdus. Kartu pokarinės Amerikos politiniame ir intelektiniame gyvenime buvo regima liberalaus valstybės valdymo krizė, kurios vienijančiame fone tuo pat metu vyko atskirų kultūros šakų transformacija. Pats faktas, kad Freudas ir jo amžininkai sužadino naują susidomėjimo bangą Amerikoje, kreipė į Vieną kaip tyrimo objektą. Pagaliau gerai apibrėžta, pakankamai maža, bet kultūrinio kūrybingumo kupina socialinė esatis buvo pravarti norint išsaugoti nepažeistą istorijos sinoptinį potencialą, kai pati kultūra ir mokslo požiūris į ją darėsi neistoriški, pliuralistiniai.

Tokiam multidisplininiam, politiniam tyrimui *fin-de-siècle* Viena teikė nepaprastų pranašumų. Beveik tuo pat metu keliose srityse, ypač psichologijoje, meno istorijoje ir muzikoje, miesto inteligentija sukūrė naujovių, kurios visoje Europos kultūrinėje erdvėje vadinamos Vienos „mokykla“. Bet net ir tose srityse, kur tarptautinis Austrijos laimėjimų pripažinimas atėjo ne taip staiga, – pavyzdžiui, literatūroje, architektūroje, tapyboje ir politikoje, – austrai kritiškai performulavo ar iki pagrindų sugriovę keitė tradicijas, ir šie procesai jų pačių visuomenei atrodė radikaliai nauji, gal net ir revoliuciniai. Terminas *Die Jungen* („Jaunieji“), kaip bendras novatoriškų *révoltés* pavadinimas, sklido iš vienos gyvenimo sferos į kitą. Pirmą kartą šis terminas pavartotas aštuntajame dešimtmetyje grupei jaunų maištininkų prieš klasikinį Austrijos liberalizmą apibūdinti politikoje; netrukus jis pasirodė literatūroje (*Jung-Wien*), po to tarp dailininkų ir architektų, kurie pirmieji priėmė *art nouveau* ir suteikė jam ypatingą austrišką charakterį.[2]

Taigi naujieji kultūros kūrėjai Freudo mieste ne kartą save apibrėžė per savotišką kolektyvinį edipišką maištą. Tačiau jaunieji sukilo ne tiek prieš savo tėvus, kiek prieš iš tėvų paveldėtos kultūros autoritetą. Jie plačiu frontu puolė vyraujančio klasikinio liberalizmo vertybių sistemą, kurioje buvo užaugę. Kadangi jų liberalusis racionalusis paveldas buvo kritikuojamas vienu metu keliose kultūrinės veiklos srityse, vidinis specializuotų disciplinų požiūris neleido šio reiškinio deramai įvertinti. Visuotinė ir gana staigi kultūros kūrėjų minčių ir vertybių transformacija greičiau byloja apie bendrą socialinę patirtį, išprovokavusią jų permąstymą. Vienos atveju šį kontekstą sudarė labai intensyvi politinė ir socialinė raida.

Liberalios viduriniosios klasės politinio iškilimo Austrijoje era prasidėjo vėliau nei kitur Vakarų Europoje, bet anksčiau įžengė į gilią krizę. Optimistiniais skaičiavimais, reali konstitucinė vyriausybė valdė apie keturis dešimtmečius (1860–1900). Vos spėjus atšvęsti pergalę, prasidėjo atsitraukimas ir pralaimėjimai. Kaip niekur kitur Europoje, visas procesas buvo labai trumpas. Prancūzijoje postliberalus „modernybės“ kultūroje klausimas iškilo tuoj po 1848 metų revoliucijos kaip savotiška avangardinė buržuazijos savikritika ir lėtai, žingsnis pirmyn, žingsnis atgal, plėtojosi nuo Antrosios imperijos iki Pirmojo pasaulinio karo išvakarių. Tačiau Austrijoje modernūs sąjūdžiai daugumoje sričių pasirodė paskutinį amžiaus dešimtmetį ir po dvidešimties metų jau buvo visiškai subrendę. Taigi atrodo, kad naujoji aukštoji kultūra Austrijoje augo lyg šiltnamyje, kurį kaitino politinė krizė. Atsilikusi Austrija, staiga suimta kūrybos sąrėmių, tampa, vieno jos poeto žodžiais tariant, „mažu pasauliu, kuriame didelis pasaulis atlieka savo bandymus“.[3] Ar galime, analizuodami kultūros novatorių kūrybą, aptikti liberalų politinio nuosmukio ir žlugimo patirties pėdsakų? Ar ši patirtis, sugriovusi jų tikėjimą paveldėta aukštąja kultūra, reiškė daugiau nei vien politinį nusivylimą?

Dvidešimtojo amžiaus pradžios intelektinės raidos tyrinėtojas Vienoje, skirtingai nei kituose svarbiuose miestuose, ras rišlesnį kultūros kontekstą, kurį suformavo socialiai ribotas Vienos kultūrinio elito charakteris, keistai jungęs provincializmą ir kosmopolitizmą, tradicionalizmą ir modernizmą. Londone, Paryžiuje ar Berlyne (kuriuos kaip atskiras kultūrines esatis su studentais tyrinėjome seminaruose) įvairių aukštosios kultūros šakų atstovai, akademikai ar estetai, žurnalistai ar literatai, politikai ar intelektualai, beveik nepažinojo vieni kitų. Jie gyveno palyginti atskirtose profesinėse bendruomenėse. Vienoje, priešingai, maždaug iki 1900 metų viso elito tarpusavio ryšiai buvo stiprūs. Salonas ir kavinė buvo gyvybingos institucijos – čia pačių skirtingiausių sričių intelektualai dalijosi idėjomis, išpažino tas pačias vertybes ir netgi bendravo su verslo ir profesiniu elitu, besididžiuojančiu savo visapusišku išsilavinimu ir menine kultūra. Dėl tos pačios priežasties intelektualų susvetimėjimas kitų elito dalių atžvilgiu, jų slaptoji ar avangardinė subkultūra, nebesusijusi su politinėmis, etinėmis ir estetinėmis viduriniosios klasės vertybėmis, atsirado Vienoje vėliau nei kitose Vakarų kultūros sostinėse, nors tikriausiai plėtojosi sparčiau ir ryžtingiau. Dauguma šioje knygoje minimų novatoriškos kartos kultūros kūrėjų nenutolo nuo savo klasės kaip valdančiosios, bet buvo išstumti iš politinės valdžios kartu su ja. Tik paskutinį dešimtmetį prieš Pirmąjį pasaulinį karą pradeda ryškėti intelektualų susvetimėjimas *visos* visuomenės atžvilgiu.

IV

Kadangi šios knygos straipsniai nesudaro užbaigto istorinio žemėlapio, kiekvieną jų galima skaityti atskirai. Jie gimė iš atskirų ekspedicijų į teritorijas, kurios priklausomai nuo problemos pobūdžio skyrėsi savo apimtimi ir dėmesio centru. Visus straipsnius sieja tik fundamentalus politikos ir kultūros

sąveikos motyvas. Tikiuosi, kad, kaip dainų cikle, pagrindinė idėja sukurs rišlų vaizdą, kuriame atskiros dalys nušvies vienos kitas, o kartu ir didesnę visumą.

Keletas žodžių apie šių esė pagrindinę problematiką ir jų seką padės skaitytojui orientuotis. Pirmoji esė „Politika ir psichologija“ yra visos serijos pagrindas. Jos tikslas – išsamiai apibūdinti ypatingą Austrijos kultūrinį paveldą – viena vertus, aristokratišką, katalikišką ir estetinį, kita vertus – buržuazinį, legalistinį ir racionalistinį, su kuriuo *fin-de-siècle* kultūros kūrėjai pasitiko savąją tikslo ir prasmės krizę. Jų dilemas padeda atskleisti dvi reikšmingos literatūros pasaulio figūros – Arthuras Schnitzleris ir Hugo von Hofmannsthalis, jų nepailstamos pastangos skirtingais būdais sutaikyti šį paveldą ir savo socialinės klasės problemas.

Antroji esė „Ringštrasė...“ grįžta atgal ir per miesto formą bei architektūros stilių tyrinėja liberaliosios kultūros sistemą jos politinio dominavimo metu. Tačiau čia žiūrima ir į priekį: du svarbiausi liberalų inicijuoto Vienos perstatymo dalyviai Otto Wagneris ir Camillo Sitte šį pertvarkymą kritikavo, o jų pažiūros atskleidė priešingų tendencijų – komunitarinės ir funkcionalistinės – atsiradimą modernioje dirbtinės aplinkos teorijoje.

Trečioji esė „Politika naujai“ veda mus tiesiai į politikos erdves lemtingu antisemitizmo laikotarpiu. Trijų lyderių – dviejų antisemitų ir sionisto – analizė parodo, kaip iškyla fantazijų politika, kurioje nenykstančią aristokratinės kultūros tradicijos galią buvę austrų liberalai pritaiko šiuolaikinės masių politikos siekiams.

Ketvirtoji esė neria gilyn į intelektinę tikrovę ir nagrinėja vieną tekstą – Freudo epochinės reikšmės veikalą *Sapnų aiškinimas*. Čia taikomas modifikuotas psichoanalizės metodas: dienos liekanos Freudo sapnuose panaudojamos atkurti jo asmeninę istorinę patirtį, veikusią jo idėjas apie psichiką. Šie sapnai ir prisiminimai – tai medžiaga, kurią Freudas savianalizės būdu atgavo iš savo represuotos praeities. Tiriant jų socialinį ir po-

litinį turinį, parodoma, kad Freudo psichoanalizę, kaip neistorinę mąstymo sistemą, formuoja trauma, kurią Freudui sukėlė istorija.

Penktoji esė, skirta tapytojui Gustavui Klimtui, vėl išplečia savo tyrimo objektą nuo vieno teksto iki viso gyvenimo *oeuvre*. Iš pradžių Klimtas – aukštosios liberalizmo kultūros atstovas, vėliau prieš šią kultūrą sukyla ir ieško modernybės, galiausiai atsiduoda grynam dekoratyvumui. Klimto tapybos stilius ir idėjos atspindi besikeičiantį meno pobūdį ir jo paskirtį įtampų draskomoje vėlyvojoje Habsburgų visuomenėje.

Du paskutiniai skyriai „Sodo pasikeitimas“ ir „Sprogimas sode“ pateikia sinoptinį pamažu kintančio meno vaizdą – per pusę amžiaus trukusį liberalizmo nuosmukį menas praranda orientaciją į socialinę tikrovę. Sodas, tradicinis tvarkančios žmogaus galios simbolis, leidžia pasekti, kaip per keturias kartas randasi naujos, postracionalistinės žmogaus būties koncepcijos. Šeštoji esė „Sodo pasikeitimas“ konkrečiais literatūros pavyzdžiais atskleidžia dažnai skausmingą, bet kūrybišką minčių ir jausmų transformaciją, vykusią yrant liberaliai valdžiai ir sklaidantis ją palaikiusioms istorinėms pažiūroms. Paskutinė esė „Sprogimas sode“ apžvelgia ekspresionistinės kultūros gimimą. Tai nauja, drastiškesnė pakopa, kurioje tradicinės kultūros tvarkos dekonstrukcija pasiekia viršūnę ir prasideda jos atkūrimas. Prasiveržusiame išpuolyje prieš amžiaus pabaigos estetizmą Kokoschka ir Schoenbergas sukuria naują tapybos ir muzikos kalbą, skelbiančią kančios universalumą ir radikaliai neigiančią jų visuomenės išpažįstamas vertybes. Modernus žmogus „pasmerktas perkurti savąją visatą“[4] – šiuo apibrėžimu dvidešimtojo amžiaus Vienos kultūra atranda save.

[1] Freudo pripažinimą Amerikoje iki 1918 metų subtiliai analizuoja Nathanas G. Hale'as jaunesnysis knygoje *Freud and the Americans*, New York, 1971.

[2] Apie pirmą šio maišto etapą ir jo kultūrinius padarinius žr. William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven,

1974, passim. Trumpa viso proceso apžvalga pateikiama Carl E. Schorske, „Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna", *Dedalus*, 1978, ruduo, p. 111–122.

[3] Friedrich Hebbel, cit. iš *Geschichte der Republik Oesterreich*, sudarytojas Heinrich Benedikt, München, 1954, p. 14.

[4] Oskar Kokoschka, *Schriften, 1907–1955*, München, 1956, p. 403.

Fin-de-siècle Viena

I SKYRIUS

Politika ir psichologija: Schnitzleris ir Hofmannsthalis

Baigiantis Pirmajam pasauliniam karui, Maurice'as Ravelis savo kūriniu *La valse* užfiksavo smurtinę devynioliktojo amžiaus pasaulio mirtį. Valsas, ilgalaikis linksmosios Vienos simbolis, kompozitoriaus rankose tapo pašėlusiu *danse macabre*. Ravelis rašė: „Aš jaučiu, kad šis kūrinys yra lyg Vienos valso apoteozė, man besisiejanti su fantastiško likimo sūkurio įspūdžiu."[1] Jo groteskiškas paminklas yra tarsi simbolinė įžanga į istorijos problemą: politikos ir psichologijos santykis amžiaus pabaigos Vienoje.

Nors Ravelis šlovina valso pasaulio griūtį, iš pradžių nevaizduoja šio pasaulio vieningo. Kūrinys prasideda neryškiai nubrėždamas atskirų dalių, vėliau sudarysiančių visumą, kontūrus: valso temų fragmentai išbarstyti mąslioje ramumoje. Palengva dalys suranda vienos kitas – karo fanfaros, energingas risčios tempas, švelnus *obligato*, visa nustelbianti mažoro melodija. Kiekvienas elementas, pasiekęs didžiausią pagreitį, įtraukiamas į platesnę visumą. Kiekvienas elementas atskleidžia savo individualumą jungdamasis su partneriais šokyje. Tempas

spartėja; beveik nepastebimai lygus ritmas pereina į įsakmų, po to į karštligišką. Koncentriniai elementai tampa ekscentriniais, atsiskyrusiais nuo visumos, ir harmonija pavirsta kakofonija. Vyraujantis tempas toliau greitėja, kol staiga ritme atsiranda cezūrų; klausytojas tiesiog nustėrsta iš siaubo nuo atsiradusios tuštumos, kai mažorinis elementas akimirkai nutyla, nustoja skambėjęs. Dalinis kiekvieno elemento paralyžius susilpnina tempą, bet vis dėlto visuma juda, nepermaldaujamai srūva pirmyn, kaip gali veržtis tik nesuvaldomas trijų ketvirtinių metras. Iki pat pabaigos, kai valsas sudūžta garsų kataklizmu, chaoso visumoje tebegirdime individualų kiekvienos temos alsavimą, dabar jau ekscentrinį, iškreiptą.

Ravelio šiuolaikinės kultūros krizės muzikinė parabolė, žinojo jis tai ar ne, iškelia problemą labai panašiai, kaip tai jautė ir suvokė amžiaus pabaigos Austrijos inteligentija. Kaip jų pasaulis nusirito į chaosą? Todėl, kad žmonės (Ravelio atveju muzikinės temos) turėjo dvasinių savybių, iš esmės nesuderinamų su socialine visuma? O gal pati visuma iškreipė, paralyžiavo ir sužlugdė ją kūrusius žmones? O gal išvis niekada nebuvo ritmiškos socialinės visumos, tik vieningo judėjimo iliuzija, atsirandanti atsitiktinai artikuliuojant iš esmės nesuderinamas atskiras dalis? O jei taip, ar galima būtų vienovės iliuziją paversti tikrove? Žmonijai šie klausimai nėra nauji, bet amžiaus pabaigos Vienos inteligentijai jie buvo labai svarbūs. Ne tik geriausi Vienos rašytojai, bet ir tapytojai bei psichologai, netgi meno istorikai sprendė žmogaus prigimties suskilusioje visuomenėje klausimą. Susirūpinimas šia problema leido Austrijai prisidėti formuluojant naują požiūrį į žmogų.

Tradicinės liberaliosios kultūros centre buvo racionalus žmogus. Tikėtasi, kad jis, moksliškai valdydamas gamtą ir sergėdamas savo moralę, sukurs gerą visuomenę. Mūsų amžiuje racionalus žmogus užleido vietą sudėtingesnei, bet pavojingesnei ir nepastovesnei būtybei – psichologiniam žmogui. Šis naujas žmogus yra ne vien mąstantis gyvūnas, bet jausmų ir instinktų

valdomas padaras. Mūsų kultūroje mes linkę laikyti jį visų daiktų matu. Mūsų menininkai intrasubjektyvistai tapo jį. Mūsų filosofai egzistencialistai stengiasi suteikti jam prasmę. Mūsų sociologai, politikai ir reklamos darbuotojai juo manipuliuoja. Netgi mūsų pažangūs visuomenės kritikai, vertindami socialinę santvarką, mieliau remiasi juo nei racionaliu teisingumo kriterijumi. Netgi politinę ir ekonominę priespaudą mes vertiname psichologinio nepasitenkinimo požiūriu. Ironiška, kad Vienoje būtent politinis nusivylimas paskatino šio dabar jau visur paplitusio psichologinio žmogaus atradimą. Šio žmogaus iškilimas iš Vienos liberaliosios kultūros politinės krizės yra mano tema.

Trumpai apibrėžusi amžiaus pabaigos politinės krizės pobūdį ir prielaidas, ši esė aptars pagrindinius devynioliktojo amžiaus Vienos liberaliosios kultūros bruožus. Nors ir panaši į kitų Europos šalių liberaliąsias kultūras, vienietiškoji turėjo tam tikrų tik jai būdingų ypatybių. Keistai suskilusi į sunkiai suderinamus moralistinius ir estetinius komponentus, ji teikė amžiaus pabaigos inteligentijai intelektines nuostatas, padėjusias grumtis su savo laikmečio krize. Šiame kontekste galima suprasti, kokiais skirtingais būdais dvi iškiliausios literatūros figūros, Arthuras Schnitzleris ir Hugo von Hofmannsthalis, siekė orientuotis liberaliosios kultūros krizėje ir suformuluoti politikos bei psichologijos santykio koncepcijas.

I

Austrijos, kaip ir daugelio kitų Europos tautų, liberalizmas išgyveno herojiškus laikus, kai kovojo su aristokratija ir baroko absoliutizmu. 1848 metais ši kova baigėsi triuškinamu pralaimėjimu. Pasimokę liberalai, beveik nieko nedarydami, septintajame dešimtmetyje atėjo į valdžią ir įvedė konstitucinį režimą. Prie valstybės vairo juos atvedė ne jų pačių stiprybė,

bet senosios santvarkos pralaimėjimai, kuriuos ši patyrė prieš užsienio priešus. Iš pradžių jie turėjo dalytis valdžia su aristokratija ir imperijos biurokratija. Netgi per du valdymo dešimtmečius liberalų socialinė bazė išliko silpna, rėmėsi viduriniosios klasės vokiečiais ir miestuose gyvenusiais žydais. Vis labiau tapatinami su kapitalizmu, liberalai išlaikė parlamentinę valdžią remdamiesi nedemokratine, ribota rinkimų teise.

Netrukus naujos socialinės grupės pareiškė pretenzijas dalyvauti politinėje veikloje – valstiečiai, miestų amatininkai ir darbininkai, slavų tautos. Devintajame dešimtmetyje šios grupės suformavo masines partijas, kad galėtų mesti iššūkį liberalų hegemonijai – antisemitiškas socialinių krikščionių ir pangermanistų, socialistų ir slavų nacionalistų. Jos greitai paėmė viršų. 1895 metais pati Viena, liberalų bastionas, buvo užlieta socialinių krikščionių potvynio bangos. Imperatorius Pranciškus Juozapas, remiamas katalikų hierarchijos, atsisakė sankcionuoti Karlo Luegerio, antisemitiškai nusiteikusio kataliko, išrinkimą meru. Liberalas Sigmundas Freudas surūkė cigarą sveikindamas autokratiško žydų gelbėtojo poelgį. Praėjus dvejiems metams, potvynio nebegalima buvo sulaikyti. Imperatorius, nusilenkdamas rinkėjų valiai, patvirtino Luegerį meru. Socialinių krikščionių demagogai pradėjo Vienoje valdymo dešimtmetį, kuriame buvo visko, kuo bjaurėjosi klasikinis liberalizmas: antisemitizmo, klerikalizmo ir municipalinio socializmo. Ir visoje valstybėje iki 1900 metų liberalai, kaip parlamentinė jėga, palūžo ir niekada daugiau nebeatsigavo. Juos nušlavė šiuolaikiniai masiniai sąjūdžiai – krikščioniški, antisemitiniai, socialistiniai ir nacionalistiniai.

Šis pralaimėjimas turėjo esminių psichologinių padarinių. Jis žadino veikiau bejėgiškumo nei dekadanso nuotaikas. Atrodė, kad pažanga baigėsi. *Neue Freie Presse** skelbė, kad lauktoji racionali istorijos eiga negailestingai pakeista. „Kultūrai prie-

* Oficialus liberalų laikraštis.

šiška“ masė laimėjo anksčiau, nei buvo sukurtos politinio švietimo prielaidos. 1897 metų Užgavėnių karnavale, rašė *Neue Freie Presse*, liberalai galėtų užsidėti „netikras nosis [bent jau] tam, kad paslėptų nerimą veiduose. [...] Vietoj linksmo valso galima girdėti vien tik įsiaudrinusios, besiriejančios minios klyksmus ir [politinius] priešus išsklaidyti besistengiančių policininkų šūkaliojimus.“[2] Nerimas, bejėgiškumas, aiškus socialinės egzistencijos žiaurumo suvokimas – šie bruožai vėl pradeda vyrauti socialinėje aplinkoje, kurioje liberalizmo doktriną ima laužyti realūs įvykiai.

Paskutinio dešimtmečio rašytojai buvo šios nykstančios liberaliosios kultūros vaikai. Kokias gi vertybes, padėsiančias galynėtis su krize, jie paveldėjo? Manau, kad antrosios amžiaus pusės liberaliojoje kultūroje galima apytikriai išskirti dvi vertybių grupes: vieną – moralinę ir mokslinę, kitą – estetinę.

Vienos *haute bourgeoisie* moralinė ir mokslinė kultūra vargu ar skyrėsi nuo kitur Europoje paplitusio tipiško viktorianizmo*. Morališkai ši kultūra buvo saugi, teisuoliška ir represyvi; politikoje jai rūpėjo teisinė valstybė, kurioje būtų gerbiamos ir individo teisės, ir socialinė tvarka. Intelektualiai ši kultūra išpažino proto viršenybę kūno atžvilgiu ir naujausią volterizmą: socialinė pažanga per mokslą, švietimą ir sunkų darbą. Laimėjimai, kuriuos atnešė šių vertybių taikymas Austrijos teisės, švietimo ir ūkio srityse per kelis trumpus dešimtmečius, yra pernelyg dažnai nuvertinami. Bet nei šios vertybės, nei jomis pasiekta pažanga nenulėmė unikalaus Austrijos aukštesnės viduriniosios klasės charakterio.

Mūsų tyrimui kur kas svarbiau, kaip nuo amžiaus vidurio plėtojosi išsilavinusios buržuazijos estetinė kultūra, nes būtent iš jos išaugo ypatingas visos klasės imlumas meniniam gyvenimui ir kartu – kalbant apie individą – jautrumas dvasinėms

* Anglijos karalienės Viktorijos valdymo laikų (1837–1901) idealų, moralės ir skonio normų visuma. Dažnai vartojama kaip neigiamas terminas, išreiškiantis konvencionalumą, apsimestinį dorovingumą ir religingumą, ribotumą.

būsenoms. Mūsų amžiui prasidėjus, įprastą moralistinę Europos buržuazijos kultūrą Austrijoje užgožė ir susilpnino moralei abejinga *Gefühlskultur**. Šis reiškinys nebuvo išsamiai nagrinėtas, ir aš tesiūlau bendro pobūdžio aptarimą.

Du esminiai socialiniai faktai skiria austrų buržuaziją nuo prancūzų ir anglų. Jai nepavyko nei sunaikinti aristokratijos, nei visiškai su ja susilieti; dėl savo silpnumo austrų buržuazija išliko priklausoma ir didžiai ištikima imperatoriui, kaip tolimam, bet būtinam tėvui globėjui. Nesugebėdama įgyti valdžios monopolio, buržuazija visuomet likdavo savotišku pašaliečiu, siekiančiu suartėti su aristokratija. Šią tendenciją tik sustiprino gausūs ir klestintys Vienos žydai, kurie smarkiai veržėsi asimiliuotis.

Tiesioginė socialinė asimiliacija su aristokratija Austrijoje buvo reta. Skirtingai nei Vokietijoje, net išsitarnavusiems bajorų titulus nebuvo leidžiama dalyvauti imperatoriaus dvaro gyvenime. Bet siekti asimiliuotis buvo galima kitu, atviresniu keliu – per kultūrą. Šis kelias taip pat turėjo savų sunkumų. Tradicinė austrų aristokratų kultūra buvo gerokai nutolusi nuo įstatymo raidę gerbiančios, puritoniškos buržuazijos ir žydų kultūros. Tai buvo tvirtai katalikiška, jutimiška, plastiška kultūra. Tradicinė buržuazijos kultūra gamtą laikė erdve, kurią reikia užvaldyti primetant jai dieviškojo įstatymo tvarką, o austrų aristokratijos kultūroje gamta buvo džiaugsmo scena, dieviškos malonės pasireiškimas, kurį reikia išaukštinti mene. Tradicinė austrų kultūra buvo pirmiausia estetinė, ir tuo ji skyrėsi nuo moralinės, filosofinės ir mokslinės šiauriečių vokiečių kultūros. Didžiausių laimėjimų ji pasiekė taikomuosiuose ir atlikimo menuose: architektūroje, teatre ir muzikoje. Taigi Austrijos buržuazija, išaugusi iš liberalios proto ir teisės kultūros, susidūrė su senesne jutimiška jausmo ir grožio kultūra. Šie du elementai, kaip matysime Schnitzlerio kūryboje, galėjo sudaryti tik itin nepastovų junginį.

* Jausmo kultūra (*vok.*).

Pirmoji suartėjimo su aristokratine kultūra fazė buvo grynai išorinė, beveik mimetinė. Tai akivaizdžiai įrodo naujosios Vienos architektūra, kurta septintajame dešimtmetyje – buržuazijos valdymo laikais. Liberalieji valdovai miesto rekonstrukcija, užmoju nustelbusia Napoleono III Paryžių, bandė išgrįsti sau kelią į istoriją ir kilmę, statydami didingus pastatus, įkvėptus gotikinės, renesansinės ir barokinės praeities – praeities, kuri jiems nepriklausė.[3]

Antrasis kelias į aristokratinę kultūrą, netgi dar įspūdingesnis nei statybų aistra, vedė per tradiciškai stiprių atlikimo menų globą. Ši aristokratinės tradicijos forma giliau nei architektūra įsiskverbė į viduriniosios klasės sąmonę – tam dirvą išpureno tradicinis Vienos liaudies teatras. Galimas daiktas, naujoji Vienos *haute bourgeoisie* pradėjo remti klasikinį teatrą ir muziką varžydamasi su Lobkowitzų ir Rasoumowsky šeimomis, bet joks liudininkas nepaneigs, kad amžiaus pabaigoje ji rodė šiems menams daugiau nuoširdaus dėmesio nei bet kurio kito Europos miesto buržuazija. Apie 1890 metus aukštesnės viduriniosios klasės herojai buvo jau ne politikai, bet aktoriai, menininkai ir kritikai. Profesionalių rašytojų ir literatų mėgėjų skaičius sparčiai augo.

Amžiaus pabaigoje Vienos viduriniosios klasės visuomenėje meno funkcija pakito, ir čia lemiamą vaidmenį suvaidino politika. Iš pradžių Vienos biurgeriams meno šventovės rėmimas buvo surogatinė suartėjimo su aristokratija forma, o vėliau mene jie rado išsigelbėjimą, prieglobstį nuo nemalonaus vis grėsmingesnės politinės tikrovės pasaulio. 1899 metais kritikas Karlas Krausas platesnį susidomėjimą literatūra ir literatūros komercializaciją pavadino politiniu padariniu, „pastarųjų metų, kai vienietiško liberalizmo veiklos sfera apsiribojo teatrų parketais per premjeras, produktu“.[4] Hofmannsthalis manė, kad sustiprėjęs dėmesys menui yra susijęs su nerimu dėl pilietinių nesėkmių. „Mes privalome palikti pasaulį anksčiau, nei šis sugrius, – rašė jis 1905-aisiais. – Daugelis šitai jau suvokia,

ir nenusakomas [*unnennbares*] jausmas verčia daugelį mūsų tapti poetais."[5] Kitur Europoje menas menui reiškė jo išpažinėjų pasitraukimą iš socialinės klasės; ir tik Vienoje jis pareikalavo beveik visos klasės, kuriai priklausė ir menininkai, ištikimybės. Meno gyvenimas tapo veiksmo gyvenimo pakaitalu. Iš tiesų, kai pilietiniai veiksmai darėsi vis bergždesni, menas virto beveik religija, prasmės šaltiniu ir sielos penu.

Nereikėtų daryti išvados, kad sugėrusi estetinę kultūrą Vienos buržuazija kartu perėmė kolektyvinį kastos ir funkcijos jausmą, kurį aristokratija išlaikė netgi nuosmukio metu. Buržuazijos atstovas, ar jis būtų dabita, menininkas, ar politikas, negalėjo atsikratyti savo individualaus paveldo. Stiprėjant jausmui, kad pasaulis slysta iš rankų (šį jausmą Hofmannsthalis vadino *Das Gleitende*), pasisavintą estetinę kultūrą buržua nukreipė vidun, į savojo „aš" ir asmeninio unikalumo puoselėjimą. Ši tendencija neišvengiamai vedė prie susirūpinimo savo dvasiniu gyvenimu. Ji susieja atnašavimą menui ir rūpestį dėl sielos. Šią tendenciją gali pailiustruoti feljetono, godžiai skaitomos spaudos kultūros skilties, stilius.

Vinječių meistras feljetonistas dirbo su atskiromis detalėmis ir epizodais, kuriais taip žavėjosi konkretumą vertinantis devynioliktasis amžius, tačiau siekė pagyvinti šią medžiagą savo vaizduotės spalvomis. Subjektyvi apžvalgininko ar kritiko reakcija, jo emocinis tonas dabar yra kur kas svarbiau nei aptariamas dalykas. Vertinimai perteikiami per jausmus. Todėl feljetonų rašytojo stiliuje būdvardžiai skandina daiktavardžius, rašytojo asmeniškumai beveik išplauna diskutuojamo dalyko kontūrus.

Jaunystėje, kai jam tebuvo septyniolika, Theodoras Herzlis savo esė rašė, kad vienas pagrindinių feljetonisto bruožų yra narcisizmas. Jis teigė, jog feljetonų rašytojui gresia pavojus „įsimylėti patį save ir taip prarasti bet kokį savęs ir kitų vertinimo matą".[6] Feljetonistas linkęs pakeisti objektyvią pasaulio analizę subjektyviu asmeninių jausmų puoselėjimu. Pasaulį jis

laiko ne veiksmo vieta, bet atsitiktine stimulų, jaudinančių jo jusles, seka. Feljetonistas yra pavyzdys to kultūrinio tipo, kuriam jis rašo savo skiltis: narciziškas, užsisklendęs savyje, pasyviai reaguojantis į išorinę tikrovę ir, svarbiausia, jautrus dvasinėms būsenoms. Ši buržuazinė jausmo kultūra nulėmė jos intelektualų ir menininkų mentalitetą, ištobulino jų pojūčius bei sukūrė jų problemas.

Apibendrinkime, kaip paskutiniame dešimtmetyje siejosi atskiri kultūros reiškiniai ir politiniai įvykiai. Siekdama suartėti su iki tol egzistavusia aristokratine grožio kultūra, išsilavinusi buržuazija perėmė estetinį, jutimišką suvokimą, tačiau pasaulietiška, iškreipta, labai individualia forma. Tai skatino narcisizmą ir jausmų gyvenimo sureikšminimą. Šią jau esamą tendenciją dar labiau sustiprino politinių masinių sąjūdžių grėsmė, pakirtusi tradicinį liberalų pasitikėjimą savo paveldu – racionalumu, moralės įstatymu ir pažanga. Menas iš puošmenos tapo esme, iš vertybių išraiškos – vertybių šaltiniu. Liberalizmo žlugimo katastrofa dar labiau transformavo estetinį palikimą, paversdama jį jautrių nervų, suvaržyto hedonizmo ir dažnai neslepiamo nerimo kultūra. Padėtį sunkino ir tai, kad ankstesnės savo tradicijos – moralistinės-mokslinės teisės kultūros – liberalioji austrų inteligentija atsisakė tik iš dalies. Todėl pačių puikiausių austrų kūrėjų meno teigimas ir jutiminis gyvenimas buvo apnuodytas kaltės kartėlio. Individuali sąmonė, sąžinei atkakliai tebetūnant Narcizo šventovėje, paaštrino politinių priežasčių keliamą nerimą.

II

Dvi Austrijos amžiaus pabaigos kultūros dalys, moralistinė-mokslinė ir estetinė, buvo beveik vienodai būdingos Arthurui Schnitzleriui (1862–1931). Jo tėvas, garsus gydytojas, parinko sūnui solidžią mediko karjerą, ir jaunuolis jos siekė daugiau nei

dešimtmetį. Vyresniajam Schnitzleriui nebuvo svetimas vienietiškas žavėjimasis atlikimo menais, jis didžiavosi, kad tarp jo pacientų ir draugų nemaža įžymių Vienos atlikėjų. Bet kai Arthuras namuose užsikrėtė sunkia estetinės karštinės forma ir užsigeidė atsiduoti literato pašaukimui, tėvas pasielgė kaip amžiaus vidurio moralistas ir kategoriškai pasipriešino jaunuolio ketinimams.

Net medicinos studijų metu Schnitzlerį traukė psichologija. Jis dirbo asistentu Freudo mokytojo Theodoro Meynerto klinikoje ir tapo klinikinių hipnozės metodų ekspertu. Schnitzleris, kaip ir Freudas, jautė didelę įtampą tarp iš tėvo paveldėtų moralinių vertybių ir šiuolaikiško įsitikinimo, kad būtina pripažinti instinktų gyvenimą kaip esminį žmogiškos laimės ar nelaimės veiksnį. Vėlgi kaip Freudas, jis išsprendė savo dilemą atskirdamas mokslinį požiūrį nuo jo moralistinės formos ir šį požiūrį drąsiai pritaikė instinktų gyvenimui. Nenuostabu, kad Freudas per Schnitzlerio penkiasdešimtąjį gimtadienį (1912) pavadino rašytoją „kolega“, tyrinėjančiu „nepakankamai vertinamą ir plačiai koneveikiamą erotiką“.[7] Iš tiesų Freudas jautėsi toks artimas Schnitzleriui, kad sąmoningai vengė rašytojo kaip savo „antrininko“ (*Doppelgänger*).[8]

Kaip vienietis, Schnitzleris galėjo lengvai priartėti prie instinktų pasaulio per socialinius tipus, kuriuos pastebi rašytojo natūralisto akis. Vienos pleibojai ir *süsse Mädel**, andainykščiai išsidabinę malonumų ieškotojai, tapo pirmųjų jo kūrinių herojais. Schnitzleris tyrė juose slypintį Eroto** įsakmumą, jo džiaugsmus, paklydimus, keistą ryšį su Tanatu*** ir – ypač kūrinyje *Ratelis* (*Reigen,* 1896) – jo baisią galią suardyti visą socialinę hierarchiją. Baigiantis paskutiniam dešimtmečiui, kai Vienoje laimėjo antisemitai, Schnitzlerio dėmesys ir palanku-

* Saldžios merginos (*vok.*).

** *Eros* – meilės, gyvenimo, kuriančių instinktų visumą žyminti Freudo psichoanalizės sąvoka.

*** *Thanatos* – mirties ir naikinimo instinktą žyminti sąvoka, priešinga Erotui.

mas senajam moraliam pasauliui sustiprėjo. Jis nusisuko nuo linksmų donžuanų, kurie šaipėsi iš moralistinės kultūros, ir atsigręžė į vis dar jai ištikimas šios kultūros aukas. Pjesėse *Paracelsas* (1897) ir *Ponia Berta Garlan* (1900) Schnitzleris parodo, koks netvirtas ramstis yra moralė netgi labiausiai pasiryžusiems nuslopinti savo gyvybinius instinktus vardan tvarkingos, etiškos ir tikslingos socialinės egzistencijos. Kita pjesė *Gyvenimo šauksmas* (1905) atskleidžia, kokia žiauri bei represyvi yra tradicinė kultūra ir kokios tuščios pastangos rasti pasitenkinimą už konvencijų pasaulio ribų, pasidavus meilės instinktui. „Gyvenimo šauksmas" – tai potraukis dionisiškai egzistencijai, kuri reiškia nėrimą stačia galva į srovę, taigi kartu tai potraukis mirčiai. Schnitzleris smerkė moralistinę kultūrą dėl to, kad ši nesuprato instinktų, tačiau kaip ir Freudas parodė, kad instinktų tenkinimas skatina neišvengiamą žiaurumą sau ir kitiems.

Paskutinio dešimtmečio viduryje, kai liberalizmas išgyveno krizę, Schnitzleris ėmėsi politikos problemos, o tiksliau, to, kaip politikoje pasireiškia psichologija. Puikioje satyrinėje minipjesėje *Žaliasis kakadu* (1898) herojų instinktų gyvenimas nulemia jų likimą per Prancūzų revoliuciją. Schnitzleris nėra nei už, nei prieš Prancūzų revoliuciją, kuri jam, kaip ir daugeliui devynioliktojo amžiaus pabaigos liberalų, buvo praradusi istorinę prasmę. Prancūzų revoliucija jam buvo tik priemonė išreikšti ironijai, nukreiptai į krizės apimtą tuometinę Austrijos visuomenę. *Žaliajame kakadu* aukštesniosios klasės herojai yra atsidavę jutimiškai egzistencijai: vieni atvirai mėgaujasi malonumais, kiti – garbindami teatro meną. Pjesės centras ir veiksmo vieta – kabareto teatras, kurio spektakliai siekia ištrinti žiūrovų akyse ribą tarp teatro ir tikrovės, kaukės ir žmogaus. Ramiais laikais tai būtų stačiai smagu, tačiau revoliucinėje situacijoje šis žaidimas jo garbintojams tampa fatališkas. Meno griovimas ir griovimo menas susilieja. Žmogžudystė scenoje tampa žmogžudyste tikrovėje; aktoriaus iš pavydo įvykdyta

tikra žmogžudystė suvokiama kaip herojiška politinė žmogžudystė; meilužis žmogžudys tampa iracionalios minios didvyriu. Pernelyg didelis atsidavimas jutimiškam gyvenimui sunaikino aukštesniosios klasės sugebėjimą atskirti politiką nuo teatro, seksualinę agresiją nuo socialinės revoliucijos, meną nuo tikrovės. Visur įsiviešpatauja iracionalumas.

Žaliajame kakadu Schnitzleris žvelgė į austrų dvasios ir visuomenės problemą abstrakčiai, linksmai, ironiškai. Beveik po dešimtmečio jis grįžta prie šios problemos didelės apimties romanu ir dabar jau traktuoja ją konkrečiai, sociologiškai, rimtai. Antisemitizmo paveiktos ir dėl to yrančios Austrijos liberaliosios visuomenės fenomenas sudaro ypatingą šio romano istorinį pagrindą. Romano pavadinimas *Kelias į tyrus* (*Der Weg ins Freie*) atspindi žūtbūtines išsilavinusių jaunesnės kartos vieniečių pastangas išbristi iš sergančios visuomenės liūno ir rasti kelią į patenkinamą asmeninį gyvenimą. Visi antraeiliai jaunieji romano herojai žydai renkasi savus kelius, dar atvirus žydams, kai liberalizmą jau pustė vėjai. Visi buvo išstumti iš kelių, kurie gal būtų buvę jiems atviri teisingoje visuomenėje, ir suko kitais, ne tokiais tinkamais, kartais visai nesuderinamais su jų asmenybėmis. Politinės valios žmogus tampa nusivylusiu rašytoju ir nukreipia tą valią į save, į savęs naikinimą; patraukli jauna žydė, sukurta meilei, tampa karinga socialiste *passionaria*; jaunas žydas, kuriam pagal temperamentą skirta būti puikaus aristokratiško kirpimo karininku, tampa sionistu, ir taip toliau. Kaip ir temas Ravelio valse, pašėlęs visumos sūkurys kiekvieno herojaus tikrąjį „aš" iki keistumo iškreipia.

Antra charakterių grupė – tai vyresnioji karta, mirties agonijoje besiblaškanti tikslinga moralinė ir mokslinė kultūra. Dabar Schnitzleris yra jau jų pusėje. Jis tarytum susitaikė su savo tėvu. Nors vyresniųjų veikėjų vertybės pasenusios ir nebeatitinka socialinių-psichologinių gyvenimo faktų, jie vis dar yra pastovumo bei konstruktyvaus darbo pavyzdys ir netgi sukelia tam tikrą žmogišką užuojautą. Tačiau ši karta nebeturi

gyvybingumo. Schnitzleris žiūri į ją su šilta nostalgija, kaip Ravelis į Johanną Straussą, ir liūdnai suvokia šią kartą naikinančią tikrovę. Romanas rodo, kad politikoje instinktai buvo paleisti nuo grandinės, kad parlamentas tapo vien teatru, su kurio pagalba manipuliuojama masėmis, kad seksualumas ištrūko iš jį varžiusio moralės kodekso. Stiprėjant visuomenės mirties šokiui, asmeniniai gyvenimo šokiai sūkuriuoja vis drąsiau. Taigi Schnitzleris atsiduria tarp atsinaujinusios ištikimybės tradicinėms vertybėms ir mokslinio požiūrio į tuometinę socialinę bei psichologinę tikrovę – toks požiūris padaro šias vertybes nebepritaikomas.

Kelio į tyrus veikėją Schnitzleris piešia būtent iš šių dabar jau prieštaringų senosios moralės ir naujos psichologijos perspektyvų. Menininkas ir aristokratas Georgas fon Vergentinas yra Austrijos amžiaus pabaigos buržuazinės kultūros herojus. Jo paveikslu Schnitzleris vaizduoja lėtą idealo mirtį.

Vergentino lankomuose žydų aukštesniosios buržuazijos sluoksniuose juo žavimasi dvigubai – ir kaip talentingu kompozitoriumi, ir kaip rafinuotu, kilmingu aristokratu. Iš pirmo žvilgsnio ši visuomenė myli jį kaip žmogų ir skatina jo meną. Tačiau iš tikrųjų, būdama beviltiškai pliuralistinė, visuomenė sustiprina herojaus pasyvumą, vienatvės ir beprasmybės jausmą. Jautriojo Vergentino dvasinis gyvenimas atspindi skilimą ir blaškymąsi, būdingus Schnitzlerio socialinei panoramai. Visuomenėje klesti priešiškų vertybinių orientacijų chaosas, ir Vergentinas yra jos tipiškas kūrinys – vertybių vakuumas.

Herojaus gyvenimą paralyžiuoja nesugebėjimas kam nors rimtai atsidėti. Jis klaidžioja steriliuose savo sąmonės paribiuose: tarp darbo ir žaidimų, tarp slaptų savo troškimų pripažinimo ir jų neigimo, tarp flirto ir meilės, tarp aristokratiškos išminties ir buržuazinio racionalumo. Jis nesirenka. Schnitzleris sumaniai parodo, kaip jo pasirinkimą nulemia kokia nors socialinė įtaka ar instinktai ir kaip jautriai į tai reaguoja jo seismografiška sąmonė. Pamilęs merginą iš žemesnės viduriniosios

klasės, Vergentinas beveik išsigelbsti. Pasitraukęs su ja iš Vienos į uždarą gyvenimą Lugano mieste, jis vėl pradeda kurti. Atsidavimas meilei leidžia atsidėti kūrybiniam darbui. Tačiau į jo kūrybinę užuovėją netrukus įsibrauna yranti visuomenė, ir Vergentinas, palikęs meilę ir darbą, vėl be tikslo plaukia pasroviui. Anos vaikas gimsta negyvas.

Romanas neturi tikros pabaigos, o herojus – nieko tragiško. Schnitzleris buvo nerūstus pranašas. Schnitzleris mokslininkas atsirevanšavo prieš Schnitzlerį moralistą ir menininką. Kaip socialinis stebėtojas ir psichologas, jis piešė savo suvokiamą pasaulį netobulą, bet jo neteisino, kaip būtų daręs tikras tragikas. Moralė nesuderinama su instinktų bei istorijos dinamika. Schnitzleris negali nei užjausti, nei smerkti.

Tačiau šis romanas yra įtaigus tuo, kad skelbia kultūrinės idėjos mirtį. Georgo ir jo mylimosios menininkės išsiskyrimas simbolizuoja pusę amžiaus trukusių pastangų per estetinę kultūrą apvesdinti buržuaziją su aristokratija pabaigą. Schnitzleris parodo, kad antiliberalios masinės politikos iškilimas buvo ta istorinė jėga, kuri privertė pripažinti šią nesėkmę. Tikras tyros estetės Anos brolis – aršus antisemitas. Aristokratiško meilužio silpnumas Aną pasmerkia nykiai smulkiaburžuazinei egzistencijai, o jos brolis pradeda daug žadančią, nors pasibjaurėtiną karjerą. Savo ruožtu Georgą paralyžiuoja jo paties perdėtas jausmingumas. Jis suvokia, kad iš vidaus jį valdo instinktai, o iš išorės – iracionali visuomenė. Aristokratas kaip visuomeninė būtybė nebegali valdyti tikrovės, o kaip estetas negali jos suprasti. Jis jaučia vien tik savo bejėgiškumą iš orbitos išklydusiame buržuaziniame pasaulyje.

Nors Schnitzleris siekė tragizmo, išėjo viso labo liūdnas romanas. Vienas iš jo veikėjų sako, kad nėra „kelio į tyrus“, tik kelias į save. Schnitzleris įstrigo tarp mokslo ir meno, tarp prisirišimo prie senosios moralės ir naujų jausmų; jis nerado naujos, jį patenkinančios prasmės savyje, kaip Freudas ir ekspresionistai; nesugalvojo ir politinės dvasios problemos sprendimo, kaip

tai padarė Hofmannsthalis. Schnitzleris, nusivylęs, bet ištikimas liberalas, griaudamas iliuzijas aiškiai suformulavo problemą. Jis negalėjo sukurti naujo tikėjimo. Tyrinėdamas Vienos aukštąją buržuazinę visuomenę jis neturėjo sau lygių tarp amžininkų literatų. Kaip Ravelis, jis suprato ne tik valso pasaulio tradicijas, bet ir jo atstovų, vis labiau tolstančių nuo yrančios visumos, psichologiją. Niekas kitas taip neaprašė nykstančios moralinės-estetinės amžiaus pabaigos Vienos kultūros – tos socialinės terpės, kurioje susiformavo didelė dalis dvidešimtojo amžiaus subjektyvizmo.

III

Schnitzleris pirmiausia tyrinėjo individo psichologiją, o vėliau politiką remdamasis moraline-moksline tradicija. Būdamas ištikimas šiam paveldui, jis vaizdavo estetinio-aristokratinio idealo žlugimą. Skirtingai nei Schnitzleris, Hugo von Hofmannsthalis (1874–1929) buvo išauklėtas aristokratinės tradicijos dvasia (vėliau tai patvirtino jo parašytas *Rožių kavalieriaus* libretas). Galima sakyti, jis užaugo meno šventovėje. Iš čia jis įsiveržė į politikos bei psichologijos pasaulį ir meno burtais siekė atgaivinti mirštančią moralinę bei politinę tradiciją. Taigi du draugai sprendė tas pačias problemas ir naudojosi ta pačia kultūros medžiaga, tačiau jų požiūris ir rezultatai buvo skirtingi.

Hofmannsthalių šeima buvo gyvas buržuazijos estetinės-aristokratinės tradicijos įsikūnijimas. Hugo tėvas buvo grynų gryniausias Vienos patricijus, tikras dvasios aristokratas. Priešingai Schnitzlerio tėvui, jis neturėjo *idée fixe* dėl sūnaus karjeros pasirinkimo, jo paskirties visuomenėje. Svarbiausia buvo tik tai, kad berniukas lavintų savo sugebėjimus ir galėtų netrukdomas mėgautis rafinuotu laisvalaikiu. Taigi gabus sūnus buvo auginamas tikrame šiltnamyje, kad skleistųsi jo estetinis talentas.[9]

Nenuostabu, kad paauglys Hofmannsthalis tapo „anksti subrendusiu, švelniu ir liūdnu“[10] Narcizu. Greitai sugėrusi madingą visos Europos poetinę ir vaizduojamąją kultūrą, jo kalba švytėjo ryškiomis purpuro ir aukso spalvomis, spindėjo gyvenimo alinamu perlamutru. Nenuostabu ir tai, kad kultūros ištroškusi Vienos inteligentija, jaunas ir senas, laikė jį savo stabu. Vienintelis Karlas Krausas, pagiežingiausias Vienos moralistas, putojo panieka Hofmannsthaliui, „tam brangakmenių kolekcininkui“, „bėgančiam nuo gyvenimo ir dievinančiam jo puošmenas“.[11]

Kaip Krausas klydo, taip pat, kaip ir Hofmannsthalio gerbėjai! Visus suklaidino poeto kalba. Estetinis požiūris Hofmannsthaliui pasirodė problemiškas iš pat pradžių. Jis žinojo, kad meno šventovės gyventojas pasmerktas ieškoti gyvenimo prasmės vien savo paties sieloje. Šis įsikalinimas savyje jį skausmingai kankino ir darė neįmanomą bet kokį ryšį su išorine tikrove, išskyrus pasyvų jutimų registravimą. *Beprotyje ir mirtyje* (*Der Tor und der Tod*, 1893) Hofmannsthalis tyrinėja pražūtingą skepticizmą, gyvybingumo praradimą ir etinį abejingumą, gresiančius „brangakmenių kolekcininkams“.

Ticiano mirtyje (*Der Tod des Tizian*, 1892) poetas vaizduoja kulto garbintojus, kurie meną paverčia vertybių šaltiniu, ir pirmą sykį išreiškia savo paties troškimą išsivaduoti iš estetinio požiūrio. Pjesė, savotiškas *tableau vivant,* yra tarsi grožio kulto dievo merdėjimo apeigos. Stilizuotos prabangos atmosferoje, primenančioje Walterio Paterio *Renesansą**, Ticiano mokiniai šnekasi apie estetinę gyvenimo viziją, kurią jiems perteikė mirštantis menininkas. Jie šlovina mokytoją, savo sielos galiomis pakeitusį jiems gamtos ir žmogaus vaizdą. Jei ne mokytojas,

Mes ir toliau gyventume sutemose,
Gyvenimas būtų be prasmės...[12],

* Walter Pater (1839–1894) – anglų kritikas, išgarsėjęs savo kūriniu *Studies in the History of the Renaissance.*

tarytum prastuolių miestiečių. Hofmannsthalis aprašo grožio kultą su simpatija, būdinga grožio paslaptį pažinusiam žmogui, tačiau jo santykis su šiuo kultu nėra nesąlygiškas. Jis jaučia pavojų ir net „estetiškiausiame“ savo kūrinyje tą pavojų įvardija: gyvenimo kaip grožio suvokimas gimdo siaubingą meno religijos ortodoksų priklausomybę. Genijus visada gali matyti grožį; kiekviena akimirka jam atneša pasitenkinimą. Bet tiems, kurie nemoka kurti, tenka „bejėgiškai laukti, kol grožį jiems atskleis“ genijus. Tuo tarpu gyvenimas praranda gyvybingumą:

> Mūsų dabartis niūri ir tuščia,
> Jei iš šalies nesulaukiam pašventinimo.[13]

Tik jauniausias mokinys, šešiolikmetis Džaninas, kurio, kaip ir jaunojo Hofmannsthalio, grožis slepia „kažką mergiška“, nuspėja šio sunkumo priežastį. „Pusiau sapne“, kai gimė tiek daug paties Hofmannsthalio įžvalgų, Džaninas naktį nuklysta į terasą, po kuria driekiasi mieganti Venecija. Jaunuolis mato miestą tapytojo akimis: tai grynosios vizijos objektas, jis „šnabžda susisukęs žiburiuojančiam apsiauste, kuriuo mėnulis ir naktis apklojo jį prieš miegą“. Po to, kylant nakties vėjui, atsiskleidžia sukrečianti paslaptis, kad už šio regimojo vaizdo pulsuoja gyvenimas – svaigulys, sielvartas, neapykanta, dvasia, kraujas. Džaninas pirmą kartą suvokia, jog egzistuoja aktyvus, emociškai turtingas, kam nors paskirtas gyvenimas. „Gyvenimas, gyvas ir visagalis, yra įmanomas, tačiau gali jį užmiršti“, jei atskiri save nuo miesto.

Kiti Ticiano apaštalai puola atstatinėti meną nuo gyvenimo skiriančio pylimo, kurį Džanino vizija grasina sunaikinti. Vienas aiškina, kad gražus ir gundantis miesto veidas maskuoja bjaurastį ir vulgarumą, kad atstumas gudriai slepia nuo Džanino šlykštų ir niūrų pasaulį, apgyventą nepripažįstančių grožio būtybių, kurios net miegodamos nesapnuoja. Kitas įrodinėja, jog Ticianas pastatė aukštą tvorą, kad atsiribotų nuo to kraupaus pasaulio. Per šią žydinčiais vijokliais vešliai apaugusią

tvorą grožio garbintojas nemato to pasaulio tiesiogiai, tik blankiai jį suvokia. Džaninas nieko neatsako, bet jo nuostatą pateisina mirštantis Ticianas. Meistras paskutiniame įžvalgos protrūkyje sušunka: „Dievas Panas gyvas!“ Šis naujas atsidavimas viso gyvenimo vienovei suteikia dailininkui jėgų, ir mirties išvakarėse jis nutapo drobę, kurios centre – Pano figūra. Gyvenimo dievą Paną tapytojas vaizduoja ne tiesiogiai, o tik kaip vualiu pridengtą lėlę jaunos merginos rankose. Ši mergina – tai androginiško Džanino antrininkė, jaučianti jos laikomos gyvybės paslaptį. Meistras parodo kelią į meno ir gyvenimo sąjungą, tačiau neperžengia tradicinio, mitologinio šios galimybės vaizdavimo. Džaninas, nors to ir nesako, yra nepatenkintas vien šia simboline gyvybingumo vizija. Jis nori daugiau nei simbolio. Kiti Ticiano sekėjai tampa epigonais ir praranda mokytojo sugebėjimą jungti tradicinius meno siekius ir gyvenimą, o Džanino estetinė vizija stiprėja, jis įveikia ornamentuotą grožio užtvarą ir pradeda ilgėtis paties gyvenimo, tuo keldamas siaubą draugams, gyvenimą už užtvaros laikantiems neįmanomu. Šiame epizode Džanino-Hofmannsthalio problema nėra išsprendžiama, tačiau aiškiai iškeliamas poetą kamavęs klausimas: kaip menas įveiks vien pasyvų grožio perteikimą, kad pasiektų vaisingesnį santykį su pasaulio gyvenimu? Paprasčiau: kaip ištrūkti iš meno šventovės?

Dešimt metų Hofmannsthalis tyliai ieškojo šventovės sienose slapto išėjimo. Po daugybės tyrinėjimų jis atrado vieną, teikiantį ypatingų vilčių poeto intelektiniam tobulėjimui: meną kaip instinktų žadintoją.

Eilėraštyje „Idilė apie antikinių vazų tapybą“ Hofmannsthalis pasakoja apie graikų vazų tapytojo dukterį, nusivylusią savo vyru kalviu. Jutimiškų mitologinių vaizdų, kuriuos vaikystėje piešė jos tėvas, prisiminimai pažadina jausmų gyvenimo troškimą, kurio negali patenkinti vien apie darbą galvojantis kalvis. Pagaliau pasirodo kentauras, ir joje įsižiebia gyvenimo liepsna. Bandančią su kentauru pabėgti žmoną vyras perveria

ietimi. Tai ir viskas. Išvilkta iš poetinio apdaro istorija nėra labai jaudinanti, tačiau vis dėlto nepaprastai reikšminga. Čia Hofmannsthalis apverčia Keatso, kuriuo taip žavėjosi, požiūrį. Keatsas savo garsiojoje „Odėje graikiškai vazai" sustabdo ir įamžina instinktų gyvenimą grožyje, o Hofmannsthalis pradeda nuo tiesos, kad grožis pažadina mene sustingusius instinktus aktyviam gyvenimui. Ši „idilė" yra tik Hofmannsthalio dėmesio instinktų gyvenimui pradžia; tyrinėdamas šią problemą, mūsų amžiaus pirmajame dešimtmetyje jis sukūrė tokias puikias dramas kaip *Elektra* ir *Išsaugota Venecija*.

Nenoriu pasakyti, kad Hofmannsthalis tapo kokiu nors libido šalininku – anaiptol ne. Kaip ir Schnitzleris, instinktus jis laikė pavojingais, nesuvaldomais. Jo nuopelnas buvo tas, kad jis parodė, jog grožis, kurį jo kultūra manė esant vien prieglobsčiu nuo kasdienio pasaulio, siejasi su kitu pasauliu – sunkiai apibrėžiama iracionalumo karalyste. Suvokdamas instinktų pasaulį kaip pavojingą, Hofmannsthalis retai vaizduoja jį tiesiogiai savo laikmečio kontekste, bet mieliau aprengia jį mito ar istorijos drabužiais. Tai, ką Hofmannsthalis pasakė apie Friedricho Hebbelio poeziją, tinka ir jo paties kūrybai: ši poezija „skverbiasi į mus taip, kad sujudinamos pačios slapčiausios [...] vidinės gelmės, ir tikrai demoniškos, prigimtinės stygos mumyse sugaudžia neapsakomu ir svaiginančiu nervų virpuliu".[14] Nepaisant visų jo pavojų, instinkto elementas žmoguje, „prigimtinė mūsų dalis", suteikia galios išsiveržti iš estetizmo kalėjimo, išgyti nuo narciziško jutimiškumo paralyžiaus. Hofmannsthalis jautė, kad aktyvus gyvenimas reikalauja sugebėti kam nors ryžtis, ko nors siekti. Šis sugebėjimas reiškia atsidavimą iracionalumui, nes tik ten glūdi ryžto ir valios šaknys. Taigi instinktų teigimas mūsų estetui atvėrė duris į veiksmo ir visuomenės gyvenimą.

Koks gi Hofmannsthaliui pasirodė didysis pasaulis, į kurį dabar įžengė poetas? Kaip ir Schnitzleriui, moderni visuomenė ir kultūra jam rodėsi beviltiškai pliuralistiška, pakrikusi ir

neturinti krypties. 1905 metais jis rašė: „...mūsų epochai būdinga įvairovė ir neapibrėžtumas. Ji gali remtis tik *Das Gleitende* [tuo, kas juda, tolsta, slysta] ir žino, kad tai, ką kitos kartos laikė tvirtu dalyku, iš tikrųjų yra *Das Gleitende*.“[15] Šis naujas tikrovės suvokimas Hofmannsthalio akyse nuvertino patį proto veiksmingumą. Vienas jo herojus sako: „Viskas skyla į dalis, o tos dalys – į dar daugiau dalių, ir nieko nebegalima aprėpti sąvokomis.“[16] Hofmannsthalis laiko šią tikrovę pačių kilniausių žmonių išbandymu, kai tenka sugerti „visiškai iracionalią skirtybių masę, kuri gali tapti jų priešu, jų kankyne“.[17] Poetui šis išbandymas reiškia raginimą moderniame pasaulyje atlikti savo tikrąją paskirtį: susieti atskirus epochos elementus, tarp jų sukurti „ryšių [*Bezüge*] pasaulį“. Šį vienijantį darbą poetas atliktų ne primesdamas įstatymą, bet atskleisdamas paslėptas formas, kuriomis gyvenimo elementai yra tarpusavy susiję. Taigi poetas, panašiai kaip ir istorikas, pripažįsta daiktų įvairovę, kiekvieno unikalumą ir per jų dinamišką sąryšį atskleidžia vienovę. Per formą jis nedarną paverčia harmonija.

Todėl Hofmannsthalis nuo lyrinės poezijos pereina prie dramos, veiksmui, o kartu etikai ir politikai labiau tinkamo literatūros žanro. Dabar jau instinktu grindžiamas veiksmas, vykstantis žmogiškoje scenoje, kurioje negalioja jokie įstatymai, verčia patį žmogų kentėti ir tampa kitų kančios priežastimi. Kiekvienas žmogus lemia kitų likimą, ir atvirkščiai. Taigi etika Hofmannsthalio dramose atsiejama nuo tradicinio racionalaus moralės įstatymo ir pajungiama jausmų gyvenimui. Hofmannsthaliui nebūdingas Schnitzlerio prieštaravimas tarp senosios moralės ir naujos tikrovės. Jam etiškas gyvenimas reiškia nuolat atsinaujinančių jausmų gyvenimą, kuriantį vis naujas žmogiškų ryšių formas.

Pirmaisiais mūsų amžiaus metais keliose dramose ir draminiuose skečuose (ne visi jie buvo baigti) Hofmannsthalis daug eksperimentavo su požiūriu į politiką. Kaip ir Schnitzlerio, jo pagrindinė tema yra iracionalumo ir demonizmo įsiveržimas į

politiką. Hofmannsthalis įvardija savo pirmojo skečo *Fortunatas ir jo sūnūs* (1900–1901) „pagrindinį istorinį-sociologinį motyvą: naujųjų turtuolių šeimų nuosmukis".[18] Turtingas valdovas tarsi velnio apsėstas taip puikuojasi savo valdžia, kad jo pavaldiniai sukyla. Po šios palyginti paprastos piktnaudžiavimo valdžia parabolės parašytas kitas, sudėtingesnis politinis skečas *Karalius Kandaulas* (1903). Kandaulas – tvirtai valdžią laikantis monarchas, kurio požiūris į karaliavimą primena Džanino požiūrį į meną *Ticiano mirtyje*. Nepatenkintas savo „trokšia kasdiene" egzistencija, jis ilgisi gyvenimu pulsuojančios miesto įvairovės. Tačiau bandydamas ją pasiekti padaro „nusikaltimą karaliaus institutui: sugriauna mitą".[19] Tai, kas menininkui Džaninui buvo išsigelbėjimas, karaliui Kandaului – pražūtis. Hofmannsthalis tarytum teigia, kad didelis menas remiasi kasdienio gyvenimo psichologinės realybės pripažinimu; po to šiai realybei galima suteikti poetinę formą. Valdovo didybė remiasi nuolatiniu jo estetinio aspekto pirmenybės pripažinimu, „‚karaliumi' kaip forma – žyniu, nebe žmogiška būtybe, dievų sūnumi..."[20] Taigi Hofmannsthalis, priešindamasis šnicleriškajam pesimizmui, siekė surasti tokią valdymo koncepciją, kuri galėtų suteikti pavidalą ir kryptį politikos iracionalumui. Atsakymą jis aptiko meno šventovėje. Politinio chaoso sferai jis pritaikė sprendimą, kurį rado nagrinėdamas poeto santykį su chaotišku moderniu gyvenimu. Šis sprendimas – tai dinamiška forma.

Ką gi reiškia dinamiškos formos sąvoka politikoje? Ji remiasi prielaida, kad konfliktuojančių individų ir grupių energijos turi išsilieti. Šis išsiliejimas neišreiškiamas grynai kiekybiškai, su abstrakčiu ir racionaliu tikslumu; politiniame procese dalyvauja visas psichologinis žmogus. Dalyvavimas čia reiškia kartu ir daugiau, ir mažiau nei demokratinį autonomiškų ir lygių individų balsavimą. Hofmannsthalis tai vadina „visumos ceremonija". Tik ritualinė politikos forma, kai nė vienas nesijaučia paliktas nuošaly, gali harmonizuoti bundančias konfliktuojančių individų energijas.

Šioje ritualistinėje politikos koncepcijoje matome aiškų Habsburgų tradicijos pėdsaką. Vėlyvosios Austrijos imperijos laikais imperatoriaus institucija, apsupta ceremoningo oficialumo auros, buvo vienintelis efektyvus pilietinės ištikimybės centras. Imperinė tradicija Hofmannsthalį galbūt įkvėpė, bet nevaržė. Politinėse pjesėse ir skečuose jis parodė, kad vien hieratinės formos nepakanka; jei ši forma neužpildyta gyva kultūros tikrove, ji pasmerkta sunykti. „Idilėje apie antikinių vazų tapybą“ išreikšta mintis apie meno desublimaciją* išliko jam kaip perspėjimas beieškant politikos resublimacijos.

Brandų požiūrį į politikos ir psichologijos santykį Hofmannsthalis išreiškė geriausioje savo dramoje *Bokštas* (*Der Turm*, 1927). Prie šios dramos jis dirbo daugiau nei dvidešimt penkerius metus ir įkūnijo joje savą Habsburgų imperijos nuosmukio bei žlugimo sampratą. Pagrindinis psichologinis dramos konfliktas – edipiškas, tarp tėvo ir sūnaus, tačiau tėvas yra karalius, o sūnus – princas-poetas. Kaip ir *Hamletas*, ši pjesė ir politinė, ir psichologinė. Tėvas pateisina politinę priespaudą įstatymu pagrįstos tvarkos doktrina, kaip darė ir Austrijos liberalai. Jo pavaldiniai, tarp jų ir įkalintas karaliaus sūnus, negali dalyvauti visumos ceremonijoje, todėl griebiasi agresijos. Jei įstatymas ignoruoja instinktus, šie sukyla ir sugriauna tvarką. Politika čia psichologizuojama, o psichologija – politizuojama. Tačiau princas-poetas pažaboja savo agresiją ir siekia išgelbėti visuomenę suteikdamas jai naujos dinamiškos formos socialinę tvarką. Tai forma, kurią įkvepia vienijanti, nerepresyvi meno paradigma. Tėvas pateisina įstatymo valdžią, o sūnus siekia grožio valdžios. Sūnui nepavyksta, ir drama baigiasi tragiškai. Politinių manipuliacijų meistrai dėl savų interesų sukelia chaosą, prasidedantį nuvertus tėvą ir jo senąjį įstatymą. Jau per vėlu politikai, pagrįstai vien įstatymu, bet dar

* Psichoanalizėje sublimacija yra psichinės energijos pavertimas socialiai priimtinu elgesiu, visų pirma meno kūriniais. Atitinkamai desublimacija reiškia, kad menas žadina instinktus.

anksti politikai, besiremiančiai grožiu, sublimuojančiu instinktus. Kaip ir Hofmannsthalis, palikęs savo viziją ateities kartoms, princas-poetas miršta.

Hofmannsthaliui ir Schnitzleriui rūpėjo ta pati problema: klasikinės liberaliosios žmogaus sampratos suirimas verdančiame Austrijos modernios politikos katile. Abu pripažino faktą, kad iš senosios kultūros griuvėsių iškilo psichologinis žmogus. Schnitzleris šią problemą vertino Vienos liberaliosios tradicijos moraliniu ir moksliniu požiūriu. Jo sociologinės įžvalgos buvo gilesnės nei Hofmannsthalio, tačiau prisirišimas prie mirštančios kultūros jam kėlė rudenišką pesimizmą, ir dėl to jo kūryba neteko tragiškos jėgos. Hofmannsthalis išsivadavo nuo jį kankinusio neveiklos paralyžiaus, kurį Schnitzleris laikė neatskiriama estetinės kultūros dalimi. Pripažinęs psichologinį žmogų ne mažiau už Schnitzlerį, Hofmannsthalis politikai pritaikė meno principus. Jis ieškojo formos, kuri galėtų ne slopinti, bet nukreipti iracionalią jausmų jėgą. Jo dalyvavimo visumos ceremonijoje politika dvelkė anachronizmu, ir tai buvo jo tragedija. Bet jo sumanymas plėsti politinės minties ir praktikos sferą, kad ši apimtų ne tik racionalią teisę, bet ir žmogaus jausmus, suformulavo pagrindinį postliberaliosios eros klausimą. Kartą Hofmannsthalis pasakė, kad modernių poetų veiklą „valdo būtinybės įsakymas, lyg jie visi statytų piramidę, monstrišką mirusio karaliaus ar negimusio dievo būstą“.[21] Hofmannsthalio habsburgiškas tradicionalizmas ir jo drąsi naujos, sublimuotos politikos paieška, regis, tarnavo ir mirusiam karaliui, ir negimusiam dievui.

[1] Roland Manuel, *Maurice Ravel*, vertėja Cynthia Jolly, London, 1947, p. 83.

[2] *Neue Freie Presse*, 1897, kovo 2.

[3] Žr. II skyriaus pirmą ir antrą dalį.

[4] *Die Fackel*, nr. 1, 1899, balandis, p. 15.

[5] Cit. iš Jakob Laubach, *Hugo von Hofmannsthals Turmdichtungen*, daktaro disertacija, Freiburg in der Schweiz, 1954, p. 88.

[6] Alexander Bein, *Theodor Herzl. Biographie*, Wien, 1934, p. 36; plg. p. 153.

[7] *George Brandes und Arthur Schnitzler: Ein Briefwechsel*, sudarytojas Kurt Bergel, Bern, 1956, p. 29.

[8] 1922 metų gegužės 14 dienos Freudo laiškas Schnitzleriui, in Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, 1951, t. III, p. 443–444; plg. Herbert I. Kupper ir Hilda S. Rollman-Branch, „Freud and Schnitzler (*Doppelgänger*)", *Journal of the American Psychoanalytical Association*, t. VII, 1959, sausis, p. 109 ir tolesni.

[9] Hermannas Brochas vaizdžiai lygina, kaip skirtingai Hofmannsthalio ir Mozarto tėvai formavo vaikų išsilavinimą: Hofmannsthalis buvo orientuojamas į laisvalaikį, o Mozartas mokomas meno kaip visuomeninio pašaukimo. Žr. „Hofmannsthal und seine Zeit", in Hermann Broch, *Essays*, sudarytoja Hannah Arendt, Zürich, 1955, t. I, p. 111–113.

[10] Hugo von Hofmannsthal, „Prolog zu dem Buch Anatol", in *Die Gedichte und kleinen Dramen*, Leipzig, 1912, p. 78.

[11] *Die Fackel*, nr. 1, 1899, balandis, p. 25, 27.

[12] *So lebten wir Dämmerung dahin, / Und unser Leben hätte keinen Sinn.*

[13] *Und unsre Gegenwart ist trüb und leer, / Kommt uns die Weihe nicht von aussen her.*

[14] 1892 metų liepos 19 dienos Hofmannsthalio laiškas Schnitzleriui, „Briefe an Freunde", *Neue Rundschau*, t. XLI, 1930, balandis, p. 512.

[15] „Der Dichter und diese Zeit", in Hugo von Hofmannsthal, *Selected Essays*, sudarytoja Mary Gilbert, Oxford, 1953, p. 125–126.

[16] „Ein Brief", ibid., p. 109.

[17] Hugo von Hofmannsthal ir Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, Berlin, 1953, p. 97.

[18] Hugo von Hofmannsthal, *Dramen*, sudarytojas Herbert Steiner, Frankfurt am Main, 1953, t. II, p. 508.

[19] Ibid., p. 512.

[20] Ibid., p. 520.

[21] „Der Dichter und diese Zeit", p. 138.

II SKYRIUS

Ringštrasė, jos kritikai ir urbanistinio modernizmo gimimas

Vakarinėje Habsburgų imperijos dalyje 1860 metais Austrijos liberalai žengė pirmąjį didelį žingsnį į politinę valdžią ir pertvarkė valstybines institucijas pagal konstitucionalizmo principus bei viduriniosios klasės kultūros vertybes. Tuo pat metu jie atėjo į valdžią ir Vienos mieste. Viena tapo jų politiniu bastionu, ekonomine sostine, spinduliuojančiu jų intelektinio gyvenimo centru. Nuo pat valdymo pradžios liberalai pradėjo keisti miestą pagal savo pačių vaizdinį. Galima sakyti, jiems tai pavyko – amžiui baigiantis, kai buvo išstumti iš valdžios, Vienos veidas jau buvo pasikeitęs. Urbanistinės rekonstrukcijos centras buvo Ringštrasė*. Didžiulis visuomeninių pastatų ir gyvenamųjų namų kompleksas driekėsi plačia žemės juosta, skiriančia senąjį vidinį miestą nuo priemiesčių. Dėl stilistinio vieningumo ir apimties *Ringstrasse Wien* austrams tapo sąvoka, iškelianti atminty epochos bruožus, panašiai kaip anglams „Viktorijos laikai", vokiečiams *Gründerzeit*** ar prancūzams „Antroji imperija".

* *Ringstrasse* – žiedas.

** Vokietijos imperijos įkūrimo laikai (1871–1873).

Devynioliktajam amžiui baigiantis, kai Austrijos liberalai pradėjo abejoti liberalizmo kultūra, kurioje buvo išaugę, Ringštrasė tapo jų kritikos simboliniu centru. Kaip „viktorianizmas“ Anglijoje, *Ringstrassenstil* pasidarė gan bendru niekinamuoju terminu, kuriuo abejojanti, kritiška, estetiškai jautri sūnų karta nurašė savimi pasitikinčius prasisiekėlius tėvus. Kalbant konkrečiau, būtent Ringštrasės kritika buvo priekalas, ant kurio du modernios miesto ir jo architektūros teorijos pradininkai, Camillo Sitte ir Otto Wagneris, nukalė savo urbanistinio gyvenimo ir jo formos idėjas, kurių įtaką jaučiame ir šiandien. Sittės kritika pelnė jam vietą komunitarinių urbanistikos teoretikų panteone, jį gerbia tokie kūrybingi dabarties reformatoriai kaip Lewisas Mumfordas ir Jane Jacobs*. Wagnerio idėjas, radikaliai utilitarines savo pagrindinėmis prielaidomis, vertino modernūs funkcionalistai ir kritikai sąjungininkai, pevsneriai ir giedionai**. Priešingų nuostatų besilaikantys Sitte ir Wagneris praturtino miesto teoriją archajišku ir moderniu požiūriu kritikuodami devynioliktojo amžiaus civilizaciją. Panaši kritika jau buvo girdima kitose Austrijos gyvenimo srityse. Sittės ir Wagnerio urbanistinė teorija ir erdvinis dizainas išreiškė du kylančios dvidešimtojo amžiaus Austrijos aukštosios kultūros bruožus – jautrumą dvasinėms būsenoms ir dėmesį racionalumo, kaip gyvenimo principo, trūkumams ir galimybėms.

Pirmiausia aš aptarsiu pačią Ringštrasę kaip vizualią socialinės klasės vertybių išraišką. Svarbu atsiminti, kad municipalinė plėtra reiškė daugiau nei vertybių perkėlimą į erdvę ir akmenį. Kasdieniškas techninis darbas, leidęs mieste palyginti sveikai ir saugiai įkurdinti sparčiai gausėjančius gyventojus,

* Lewis Mumford (1895–1990) – socialinis filosofas, miestų planavimo ekspertas; Jane Jacobs (g. 1916) – architektūros kritikė, urbanistikos teoretikė, atgaivinusi „kaimynystės“ idėją mieste, garsiosios knygos *The Death and Life of Great American Cities* (1961) autorė.

** Nikolaus Pevsner (1902–1983) – anglų-vokiečių kilmės meno istorikas, anglų architektūros žinovas; Sigfried Giedion (1888–1968) – vokiečių meno istorikas, modernizmo architektūroje gynėjas.

buvo viena sėkmingiausių Vieną valdžiusių liberalų pastangų. Liberalai nepaprastai greitai plėtojo visuomenines tarnybas, visame pasaulyje būdingas augantiems moderniems didmiesčiams. Apsiginti nuo potvynių, per amžių amžius siaubiančių miestą, buvo iškastas Dunojaus kanalas. Septintajame dešimtmetyje miesto ekspertai sukūrė puikią vandentiekio sistemą. 1873 metais atidaręs pirmąją miesto ligoninę liberalų municipalitetas medicinos mokslo labui prisiėmė tradicines pareigas, kurias anksčiau labdaros tikslais atlikdavo bažnyčia. Visuomeninė sveikatos apsaugos sistema išnaikino pagrindines epidemijas, tačiau darbininkų klasės rajonuose tuberkuliozė vis dar kėlė rūpestį.[1] Priešingai nei Berlynas ir šiaurės pramoniniai miestai, Viena apskritai išliko barokiškai prisirišusi prie atviros erdvės. Žinoma, apie parkus buvo kalbama jau ne vien geometrijos kalba, bet ir devynioliktojo amžiaus pamėgtais fiziologiniais, organiniais terminais: „Parkai, – sakė meras Kajetanas Felderis, – tai didmiesčio plaučiai."[2] Kurdami parkus, komunalines paslaugas ir visuomenines tarnybas, Vienos liberalai pelnė puikią reputaciją.[3] Tačiau miesto planavimo bruožų, vėliau išgarsinusių Vieną, – nebrangių gyvenamųjų būstų statybos ir socialinio miesto plėtros planavimo – Ringštrasės laikais visiškai nebuvo.[4] Ringštrasės planavimą kontroliavo profesionalai ir turtuoliai – jų patogumui ir jų klasei pašlovinti iš esmės ir buvo skirta ši gatvė. Jos plėtros programą nustatantis imperatoriaus įsakas visą likusį miestą atleido nuo Miesto plėtros komisijos priežiūros, taip palikdamas jį negailestingai privačios statybos pramonės valiai. Valstybinis planavimas rėmėsi nediferencijuota tinkline sistema, buvo kontroliuojamas tik pastatų aukštis ir gatvių plotis.[5]

Kad ir kokie buvo liberalių miesto tėvų nuopelnai ir klaidos steigiant ir plečiant visuomenines tarnybas, sudarančias modernaus miesto pagrindą, jie labai didžiavosi, kad pakeitė miesto veidą. Dėl geografinio sutelktumo vizualinis naujosios Vienos įspūdis pranoksta bet kurią kitą devynioliktojo amžiaus miesto,

netgi Paryžiaus, rekonstrukciją. Naująja Viena liberalai „išreiškė savo įvaizdį“ taip pat sąmoningai, kaip prieš kelerius metus *Chase Manhattan* banko valdytojai, atskleidę savo charakterį Niujorko modulinio dangoraižio, jų žodžiais tariant, „į dangų šaunančiais kampais“. Praktiniai tikslai, kurių galima pasiekti pertvarkant miestą, buvo tvirtai pajungti simbolinei reprezentacijos funkcijai. Ringštraseje vyrauja ne naudingumas, o kultūrinė saviraiška. Dažniausiai vartojami žodžiai septintojo dešimtmečio didžiajai programai apibūdinti buvo ne „atnaujinimas“ ar „perstatymas“, bet „miesto vaizdo gražinimas [*Verschönerung des Stadtbildes*]“[6]. Didingas Vienos Ringštrasės forumas su savo paminklais ir gyvenamaisiais namais glausčiau nei bet kuris kitas šaltinis pateikia mums valdančio Austrijos liberalizmo savimonės ikonografinę rodyklę.

I

Ironiška, tačiau Vienos centre plytėjęs didžiulis laisvos žemės ruožas, kuriame galėjo vykti modernios statybos, buvo miesto istorinio atsilikimo padarinys. Viena išsaugojo savo fortifikacijas dar gerokai po to, kai kitos Europos sostinės jas nugriovė. Masyvūs gynybiniai įtvirtinimai ir platus šlaitas, saugoję imperijos sostinę nuo plėšikaujančių turkų, jau seniai nebežymėjo miesto ribų. Mūsų 1844 metų žemėlapis liudija, koks tankus gyvenamųjų namų žiedas juosė platų šlaitą (1 il.). Didžiulis neužstatytos žemės ruožas atkirto vidinį miestą nuo jo priemiesčių. Gerasis „liaudies imperatorius“ Juozapas II didžiąją šlaito dalį pavertė poilsio zona, bet 1848 metų revoliucija politiniu ir kariniu požiūriu pakeitė šlaito paskirtį miesto gyvenime. Feodalinės politinės jurisdikcijos panaikinimas leido priemiesčius visiškai prijungti prie miesto. Tuo pat metu, po trijų šimtmečių tiesioginio imperatoriaus valdymo, liberalai išsikovojo iš imperatoriaus miesto savivaldos



1. Viena iki perstatymo. 1844

teisę. Politinį pagrindą reikšti pilietines pretenzijas į šlaitą suteikė naujas 1850 metų kovo 6 dienos municipalinis statutas, nors jis buvo visiškai įgyvendintas tik 1860 metais visoje Austrijoje įvedus konstitucinę valdžią. Politinį spaudimą lėmė spartus šeštojo dešimtmečio ekonomikos augimas, kuris

pusmilijoniniame mieste sukėlė naujų gyventojų antplūdį ir didelį būstų trūkumą.[7]

Pareiškusi tvirtus politinius ir ekonominius reikalavimus panaudoti gynybos ruožą civilinėms reikmėms, 1848 metų revoliucija kartu atgaivino strateginę šio ruožo svarbą. Dabar priešai buvo jau ne svetimšaliai įsibrovėliai, bet revoliucinė liaudis. Austrijos kariuomenė, jausdama nuoskaudą dėl to, kad 1848 metais teko atsitraukti iš Vienos, beveik visą šeštąjį dešimtmetį priešinosi pylimo civilinio užstatymo planams. Pagrindinis centrinės karo kanceliarijos argumentas buvo išliekanti revoliucinė grėsmė. Imperatoriaus dvaras turi būti apsaugotas nuo „priemiesčių ir atokesnių vietų proletariato“ puolimų. „Imperinės vyriausybės gynybą gali užtikrinti tik kariuomenė“, – teigė vyriausiasis adjutantas Karlas Grünne, 1857 metais vis dar protestuodamas prieš siūlymą nugriauti fortifikacijas. Jis sakė, kad „revoliucinės apgaulės“ metu gresiant „neramumams“[8] netgi konservatoriai nieko nedarytų.

Šeštajam dešimtmečiui artėjant į pabaigą, ekonominės reikmės pasirodė esančios stipresnės nei kontrrevoliuciniai būgštavimai vyriausybės aukščiausio lygio pasitarimuose. 1857 metų gruodžio 20 dieną imperatorius Pranciškus Juozapas pareiškė apie savo ketinimą karinius plotus leisti naudoti civilinėms reikmėms ir įkūrė Miesto plėtros komisiją, kad ši suplanuotų ir įvykdytų minėtų plotų pertvarkymą. Liberalų *Neue Freie Presse* vėliau šio įvykio simbolinę reikšmę apibūdino pasakų kalba: „Imperatoriaus įsakymas sudaužė seną akmens grandinę, kuri piktų burtų galia tiek amžių buvo surakinusi Vienos kilmingųjų kojas.“[9] Tačiau šių eilučių autorius, rašęs 1873 metais, kai liberalai jau buvo užvaldę Ringštrasę, iškreiptai interpretavo pertvarkymo priežastis. Iš tiesų per pirmuosius trejus metus (1857–1860) sklypų skyrimas ir ypač pirmenybė monumentaliems pastatams vis dar išreiškė dinastinio neoabsoliutizmo vertybes. Pirmoji didelė Įžadų bažnyčia (*Votivkirche*, 1856–1879) – „paminklas Austrijos liaudies patriotizmui ir ištikimybei impe-

ratoriaus dinastijai" – buvo pastatyta atšvęsti imperatoriaus išsigelbėjimui nuo vengrų nacionalistų žudiko kulkos. Iškilusi iš visuomenės aukų, rinktų vadovaujant karališkajai šeimai ir aukštesniajai dvasininkijai, Įžadų bažnyčia išreiškė nepalaužiamą sosto ir altoriaus vienybę prieš „mirtinai sužeistą revoliucijos tigrą"[10], kaip sakė Vienos arkivyskupas kardinolas Josephas von Rauscheris kertinio akmens dėjimo iškilmėse. Tai, kad ši bažnyčia turėjo tarnauti kaip Vienos garnizono maldos namai ir kaip Vestminsterio abatija garsiausiems Austrijos žmonėms, pavertė ją, anot *Neue Freie Presse,* „kalavijo ir religijos valdžios [*Säbel- und Kultenregiment*]" simboliu.

Savo ruožtu kariškiai, nors pralaimėję mūšį dėl sienų ir įtvirtinimų, neliko nuskriausti rengiant pirmuosius Ringštrasės planus. Jau apie 1858 metus modernizuotų priemonių prieš maištininkus programa buvo gerokai pažengusi. Programą vainikavo įspūdingas naujas arsenalo kompleksas ir dvejos kareivinės, pastatytos strategiškai svarbiose vietose netoli geležinkelio stočių, per kurias į sostinę atvyktų pastiprinimas iš provincijų. Šalia imperatoriaus rūmų ir toliau buvo palikti platūs žemės ruožai kaip šaudymo laukai gintis nuo priemiesčių.[11] Pagaliau kariškiai paveikė Ringštrasės gatvės išvaizdą. Nugriovus įtvirtinimus, Austrijos kariuomenės interesų gynėjai teikė pirmenybę kiek įmanoma platesnei gatvei, kad kariuomenei būtų lengviau judėti, o potencialiems maištininkams – sunkiau statyti barikadas; panašiai elgėsi jų amžininkai kariškiai tiesiant Paryžiaus bulvarus.[12] Taigi gatvė buvo suprojektuota kaip plati arterija, visiškai apjuosianti vidinį miestą, palengvinanti greitą žmonių ir karo technikos judėjimą į bet kurį pavojaus tašką. Kariniai sumetimai sutapo su civilių troškimu turėti įspūdingą bulvarą, ir taip Ringštrasė įgavo žiedo formą ir monumentalų dydį.

Per dešimtmetį nuo 1857-ųjų imperatoriaus įsako politiniai įvykiai neoabsoliutistinį režimą transformavo į konstitucinę monarchiją. 1859 metais sumušta Prancūzijos ir Pjemonto, o 1866-aisiais – Prūsijos, austrų kariuomenė prarado lemiamą



2. *Informacinis lapelis, skelbiantis Ringštrasės projektą. 1860*

balsą valstybės tarybose, ir liberalai perėmė valstybės vairą. Tai nulėmė Ringštrasės programos turinio ir prasmės pokyčius. Pagal naujos valdančiosios klasės valią buvo pastatyta nemažai visuomeninių pastatų, išreiškiančių *pax liberalis* vertybes. 1860 metų pirmasis informacinis lapelis, pristatantis visuomenei pertvarkymo planą, ikonografiškai fiksuoja naujųjų užsakovų ideologiją (2 il.). Žemėlapį įrėminančių moteriškų figūrų prasmė aiškinama įrašuose: dešinėje „Stipri teise ir taika" (tai yra ne karine jėga); kairėje „Išgražinta meno" (čia meno dvasia tiesiogine žodžio prasme rengia savo valdovę Vieną).

Politiniai pokyčiai lėmė neišvengiamai didėjantį kontrastą tarp senojo vidinio miesto ir Ringštrasės ruožo. Vidiniame mieste architektūriškai viską nustelbia pirmojo ir antrojo luomo simboliai: barokinis Hofburgas – imperatoriaus rezidencija, elegantiški aristokratų rūmai, gotikinė Šv. Stepono katedra

ir daugybė mažesnių bažnyčių, išsimėčiusių siaurose gatvelėse. Naujosiomis Ringštrasės statybomis trečiasis luomas švenčia konstitucinės *Recht* (teisės) pergalę prieš imperinę *Macht* (galią), pasaulietinės kultūros triumfą prieš religiją. Žiede vyrauja ne rūmai, kareivinės ir bažnyčios, bet konstitucinės valdžios ir aukštosios kultūros centrai. Statybos menas, senajame mieste naudotas išreikšti aristokratiškai didybei ir bažnytinei pompastikai, dabar tampa bendra piliečių nuosavybe ir prašmatniais pastatais (vadinamaisiais *Prachtbauten*) perteikia įvairius buržuazinio kultūros idealo aspektus.

Nors žiedo didingumas ir mastas vis dar byloja apie baroko įtaką, jo planą įkvėpė nauja ir originali erdvės koncepcija. Baroko architektai erdvę projektuodavo taip, kad ji kreiptų žiūrovą į centrinį tašką; erdvė tarnavo tarsi didinamasis fonas ją supantiems ar joje vyraujantiems pastatams. Ringštrasės projektuotojai, sakytum, apvertė barokinį metodą ir naudojo pastatus horizontaliai erdvei išdidinti. Visus elementus jie pajungė plačiam centriniam bulvarui, arba *corso**, kuris nėra architektoniškai užpildytas ir neturi regimo centro. Briaunainio formos gatvė yra tikrai vienintelis šio didelio komplekso elementas, gyvenantis savarankišką gyvenimą ir nepajungtas jokiai kitai erdvei. Baroko architektas siektų priemiestį sujungti su miestu plačiomis alėjomis, vedančiomis į centrinius monumentalius pastatus. 1859 metais priimtame plane, nepaisant kelių išimčių, tokių alėjų buvo atsisakyta pabrėžiant judėjimą ratu. Taigi žiedas atkirto senąjį centrą nuo naujų priemiesčių. Vienas pagrindinių projektuotojų Ludwigas von Försteris rašė: „...vidinis miestas įgavo uždarą ir taisyklingą formą, kai jo nelygūs kraštai buvo užstatyti sudarant septynbriaunę figūrą, kurią juosė viena prašmatniausių promenadų – *corso*, atskirianti vidinį miestą nuo tolimesnių priemiesčių.“[13] Čia nėra ryškios spindulinės sistemos, kuri paprastai jungia miesto pakraščius ir centrą,

* *Corso* – gatvė Italijoje (ypač Romoje), kurioje vyksta festivaliai, lenktynės, procesijos, einama pasivaikščioti ir t.t.



3. Ringštrasė (iš kairės į dešinę): Parlamentas, Rotušė, Universitetas, Dvaro teatras. Apie 1888

dauguma iš vidinio ar išorinio miesto žiedą pasiekiančių gatvių mažai arba visai neišsiskiria. Šios gatvės įsilieja į judėjimą ratu jo nekirsdamos. Taip žiedo aptvertas senamiestis virto, kaip pažymėjo vienas kritikas, kažkuo panašiu į muziejų.[14] Karinių užtvarų ruožas tapo sociologinės izoliacijos ruožu.

Plačioje, nenutrūkstamoje, ratu besidriekiančioje žiedo erdvėje svarbūs buržuazijos reprezentaciniai pastatai kartais buvo išdėstomi grupėmis, kartais pavieniui. Tik retais atvejais jie buvo pajungiami vienas kitam pagal subordinacijos ar pirmumo principą. Ne platusis bulvaras nukreipiamas į pastatus, o veikiau kiekvienas pastatas orientuojamas į bulvarą – tai yra vienintelis organizacinės vienovės principas. Nuotraukoje (3 il.), kurioje palei Parlamento rūmus Ringštrasė daro vieną iš savo

posūkių, atsiskleidžia gatvės kuriama linijos jėga. Universitetas (nuotraukoje į dešinę nuo centro), kurį nuo Parlamento skiria parkas, nėra atsisukęs į Parlamentą iš kairės. Kaip ir Parlamento bei centro kairėje esančios Rotušės, Universiteto fasadas žvelgia į Ringštrasę visai nepriklausomai nuo didingų pastatų kaimynystės.[15] Medžiai, susodinti visu Ringštrasės perimetru, tik sustiprina gatvės pirmumo ir pastatų izoliuotumo įspūdį. Vertikali masė yra pajungta lygiam, horizontaliam gatvės judėjimui. Nenuostabu, kad būtent „žiedo *gatvė*" davė vardą visam projektui.

Keletas pastatuose įkūnytų funkcijų – politinė, švietimo ir kultūrinė – erdvinėje kompozicijoje yra išreikštos kaip ekvivalentai. Šie pastatai – tai besikeičiantys regėjimo traukos centrai, kurie nėra kaip nors tiesiogiai susiję vienas su kitu; juos sieja tik tai, kad jų vieniši fasadai žiūri į didžiąją žiedinę arteriją, nešančią piliečius nuo vieno pastato prie kito tarytum nuo vieno gyvenimo aspekto prie kito. Visuomeniniai pastatai nedarniai plūduriuoja erdvėje, kurios vienintelis stabilizuojantis elementas yra judančių žmonių arterija.

Pastatų išdėstymas erdvėje sukelia įspūdį, kad jie izoliuoti ir nesusiję; šį pojūtį pagilina istorinių stilių, kuriais jie pastatyti, įvairovė. Austrijoje, kaip ir kitur, triumfuojanti vidurinioji klasė teigė esanti nepriklausoma nuo praeities teisės ir mokslo srityse. Tačiau kai tik norėdavo išreikšti savo vertybes architektūra, ji vėl grįždavo prie istorijos. 1836 metais, savo karjeros pradžioje, siekdamas atkreipti modernių statytojų dėmesį į praeities lobyną, Försteris savo žurnale *Die Bauzeitung* rašė: „Devynioliktojo amžiaus genijus negali rasti savo kelio [...]. Šis amžius neturi savo išskirtinės spalvos."[16] Todėl jis išreiškia save praeities vaizduojamąja kalba, skolindamasis tuos stilius, kurių istorinės asociacijos labiausiai atitinka tam tikro pastato reprezentacinę paskirtį.

Pastatų išdėstymo ekvivalentiškumo principą iliustravau jau minėtu vadinamuoju Rotušės kvartalu, kuris kartu yra ir



4. Rotušė (architektas Friedrichas Schmidtas). 1872–1883

architektūros stilių pliuralizmo bei jo idėjinės reikšmės pavyzdys. Keturi šio kvartalo visuomeniniai pastatai drauge sudaro tikrą *Recht* ir *Kultur* ketursienį. It vėjų rožė jie parodo liberalizmo vertybių sistemą: parlamentinė valdžia Reicho tarybos pastate, municipalinė autonomija Rotušėje, aukštasis mokslas Universitete ir dramos menas Dvaro teatre. Kiekvienas pastatas pastatytas tokiu istoriniu stiliumi, kuris buvo laikomas tinkamu pastato paskirčiai. Taigi atgimusi po absoliutinio valdymo nakties liberalioji Viena prisimena savąsias laisvos viduramžių bendruomenės šaknis ir stato masyvios gotikos Rotušę (4 il.). Miesto teatras, tradicinės Austrijos menų karalienės būstas (5 il.), buvo sumanytas ankstyvojo baroko stiliaus – pagerbiant epochą, kurioje teatras pirmą kartą bendra estetine aistra sujungė dvasininkus, dvariškius ir prastuolius. Vienas iš jauniausių Ringštrasės tapybos meistrų, Gustavas Klimtas, išgarsėjo papuošęs lubas virš didingų vidaus laiptų teatro istorijos

vaizdais.[17] Kaip ir Opera bei Meno istorijos muziejus, Dvaro teatras buvo seno aristokratinio ir naujo buržuazinio elito susitikimo vieta, kur bendra estetinė kultūra jei neištrynė, tai bent sušvelnino luomo ir politikos skirtumus. Imperatoriaus dvaras (*Hof*) per atlikimo menų institutus – *Dvaro* teatrą, *Dvaro* operą, *Dvaro* muziejus – nesunkiai atsivėrė dabar jau platesnei publikai, tuo tarpu naujoji buržuazija per šiuos menus galėjo džiaugsmingai mėgautis tradicine kultūra, neprarasdama pasididžiavimo savo atskirumu religijoje, politikoje ir moksle.

Priešingai Dvaro teatrui, renesansinis Universitetas buvo vienareikšmis liberalios kultūros simbolis. Taigi jam teko ilgokai laukti, kol jo pretenzijos gauti gerą sklypą Ringštrasėje buvo patenkintos. Universitetas, kaip pasaulietiško racionalizmo tvirtovė, kietos senosios dešinės linijos šalininkų pripažinimo sulaukė paskutinis, bet pirmasis nukentėjo dėl populistinės, antisemitinės naujosios dešinės iškilimo. Universitetui skirtas sklypas ir net jo architektūros stilius sukėlė kelerius metus trukusį ginčą vyriausybėje, tarp jos besikeičiančių socialinių interesų grupių.



5. Dvaro teatras (architektai Gottfriedas Semperis ir Carlas Hasenaueris). 1874–1888

Ilgą laiką Universitetą slėgė jo vaidmens 1848-ųjų revoliucijoje šešėlis. Akademinis legionas, kurį sudarė Universiteto ir kitų aukštųjų mokyklų dėstytojai ir studentai, buvo revoliucinės Vienos organizuotų kovos pajėgų šerdis. Imperinė kariuomenė negalėjo nei pamiršti, nei atleisti savo gėdingo atsitraukimo susidūrus su ginkluota inteligentija. Revoliuciją nuslopinus kariškiai užėmė senąjį Universitetą vidiniame mieste ir privertė perkelti jį dalimis į pastatus, esančius tolimesniuose rajonuose. 1849-ųjų liepą religijos ir švietimo ministro postą užėmęs aristokratiškas, pamaldus, bet apsišvietęs konservatorius grafas Leo Thunas siekė modernizuoti ir drauge prisijaukinti Universitetą, atkurti jo autonomiją, o kartu jį artimiau susieti su sostu ir altoriumi. Jis veltui ginčijosi su armija ir kitais politiniais priešininkais, bandydamas ištraukti Universitetą iš baudžiamosios diasporos. Nuo 1853 iki 1868 metų Thunas ir jo bendraminčiai dėjo pastangas sukurti naują angliško ir gotiško stiliaus Universiteto kompleksą aplink Įžadų bažnyčią, tačiau iš to nieko neišėjo.[18]

Tik liberalams atėjus į valdžią, Universiteto problema buvo išspręsta. Tuo metu trys liberalams svarbiausios visuomeninės institucijos – Universitetas, Parlamentas ir Rotušė – vis dar buvo įsikūrusios arba laikinuose, arba netinkamuose būstuose, o kariuomenė laikėsi įsikibusi paradams skirtos vietos, paskutinio neužstatyto senojo šlaito ploto (daugiau kaip 500 akrų). 1868 metais ką tik susiformavusi nauja *Bürgerministerium* (Piliečių ministerija) įteikė imperatoriui peticiją, prašydama to žemės ploto, bet nieko nelaimėjo. Galiausiai meras Kajetanas Felderis rado išeitį iš aklavietės. Jis sudarė trijų architektų – Parlamento, Universiteto ir Rotušės – komisiją, kad ši padarytų brėžinius, įkomponuojančius tris minėtus pastatus į paradų teritoriją. 1870-ųjų balandį, entuziastingai palaikomas miesto tarybos, kurioje liberalai sudarė daugumą, Felderis gavo imperatoriaus pritarimą trijų pastatų planui. Už solidžią piniginę kompensaciją iš Miesto plėtros fondo armija paga-

liau atidavė savo *champ de Mars* liberalios politikos ir mokslo šalininkams.[19]

Politinius pokyčius, leidusius Universitetą perkelti į garbingiausią Ringštrasės vietą, atspindėjo ir paties pastato forma bei stilius. Grafo Thuno ketinimai sukurti viduramžišką *cité universitaire* su gotikiniais pastatais, aptūpusiais Įžadų bažnyčią kaip viščiukai perekšlę, nugrimzdo į užmarštį kartu su juos įkvėpusia neoabsoliutistine politika. Dabar Universitetas tampa nepriklausomu, monumentaliu pastatu, keliančiu masyvumo įspūdį. Jam parenkamas ne gotikos, bet renesanso stilius – taip skelbiamas modernios racionalios kultūros istorinis artimumas po ilgos viduramžiškų prietarų nakties atgimusiam pasaulietiškam mokslui.

Universiteto architektas Heinrichas Ferstelis (1828–1883), neprincipingas žmogus net pagal to meto politiškai lanksčių architektų standartus, buvo įvaldęs visas vadinamosios istorinės „stiliaus architektūros" atmainas. Jis buvo pasirengęs reaguoti į prioritetų kaitą, lydėjusią politinės valdžios pokyčius. Jaunatviško įkarščio pagautas, 1848 metais bankininko sūnus Ferstelis buvo Akademinio legiono revoliucionierius, tačiau konservatyviame šeštajame dešimtmetyje reabilitavosi dėl šios nevykusios pradžios dirbdamas architektu Bohemijos aristokratams. Globojamas grafo Thuno, vieno iš šių aristokratų, Ferstelis greitai išgarsėjo kaip Įžadų bažnyčios architektas.[20] Bet kai pagaliau prasidėjo liberalusis Universiteto planavimo etapas, Ferstelis buvo pakviestas suprojektuoti renesanso stiliaus pastatą. Jis nuvyko į Italiją, modernių humanitarinių mokslų lopšį, ir susipažino su Paduvos, Genujos, Bolonijos ir Romos universitetais. Pažymėtina, kad kai kurie gamtos mokslininkai priešinosi Ferstelio pastangoms savo didingu projektu pranokti renesansinės praeities modelius. Savo peticijoje jie rašė, kad šie pagarbos verti pastatai neprisidėjo prie gamtos mokslų puoselėjimo. Šie mokslai suklestėjo kitur – Berlyno, Miuncheno ir Londono universitetuose, Collège de France. Jų paprastuose



6. Universitetas (architektas Heinrichas Ferstelis). 1873–1884

pastatuose, „labiau atitinkančiuose rimtus reikalavimus, [...] tikslieji mokslai gali jaustis patogiau". Bet net ir šie kritikai savo funkcionalistinį požiūrį reiškė tarsi atsiprašinėdami ir galiausiai susitaikė su daugumos noru pabrėžti reprezentacinį aspektą: „Visi žavisi itališkų universitetų stiliumi, ir mes galime sulaukti didelės šlovės, jei sugebėsime pranokti juos."[21] Taigi renesansas laimėjo kaip deramas monumentalaus Vienos liberaliojo mokslo centro stilius (6 il.).

Turbūt pats įspūdingiausias *Recht* ir *Kultur* ketursienio pastatas yra Reichsratas, arba Parlamentas (7 il.). Jo architektas danas Theophilis Hansenas (1813–1891) Ringštrasės komplekse iš viso suprojektavo penkis visuomeninius pastatus[22], tačiau daugiausia kūrybinių pastangų skyrė Parlamentui. Išorinei pastato apdailai jis pasirinko labiausiai jo garbinamą klasikinį graikų stilių, nors ryškūs, masyvoki pastato tūriai veikiau priminė baroką. Hansenas, tikras helenofilas, tikėjo, kad jo „kilnios, klasikinės formos neišvengiamai darys pamokomą ir idealizuojantį poveikį tautos atstovams".[23] Kaip ir Universiteto atveju, stiprėjant liberalų valdžiai Parlamento formos, stiliaus ir vietos planai keitėsi.

Iš pradžių dveji įstatymų leidybos rūmai turėjo būti atskiruose skirtingų stilių pastatuose. Pirmuosiuose Hanseno planuose Aukštieji rūmai suprojektuoti „kilnesniu“, klasikiniu graikų stiliumi, o Atstovų rūmai – romaniško renesanso. Tačiau visi projektai buvo atidėti dėl 1866 metais prasidėjusio Austrijos–Prūsijos karo ir su juo susijusios vidaus krizės. Kai karo dūmai išsisklaidė ir buvo priimta liberalesnė konstitucija, 1869 metais nuspręsta abejus rūmus sujungti į „vieną monumentalų, prabangų pastatą [*Prachtbau*]“, kiekvieniems skiriant po sparną. Bendra centrinė salė, bendri abejų rūmų pirmininkų priimamieji kambariai, „kilnesniojo“ graikų stiliaus suteikimas visam pastatui simbolizavo trokštamą diduomenės ir tautos parlamentinę integraciją.[24] Nebuvo pagailėta pinigų pačioms brangiausioms medžiagoms prašmatniam Hanseno projektui įgyvendinti.

Išlaisvinus paradų aikštę nuo kariuomenės, Parlamentui taip pat atsirado vieta, atitinkanti jo naują politinę svarbą. Vietoj



7. Reichsratas (architektas Theophilis Hansenas). 1874–1883

iš pradžių svarstyto kuklaus sklypo[25] dabar pastatas stovėjo pagrindinėje Ringštrasės atkarpoje ir per mažą parkelį žvelgė tiesiai į imperatoriaus rūmus. Hansenas projektavo pastatą taip, kad kiek įmanoma susidarytų aukščio iliuzija. Centrinį įėjimą į Parlamento pastatą, įrémintą didingo kolonų portiko, jis pakėlė iki antrojo aukšto, į kurį nuo žemės lygio veda plati transporto rampa. Veržli, kylanti rampos diagonalė masyvų ir gruoblėtą pirmąjį aukštą daro panašų į mūrytą akropolį, ant kurio stovi nudailinti klasikiniai viršutiniai aukštai. Tačiau kad ir kaip išradingai būtų sukurta iliuzija, *Recht* šventovė nesukelia visą aplinką nustelbiančio įspūdžio, kurio, atrodo, siekė jos architektas.

Rampą puošiančios skulptūros išduoda, kaip smarkiai Austrijos parlamentinis liberalizmas jautė neturįs šaknų praeityje. Neturėdamas praeities, liberalizmas neturėjo savų politinių herojų, kuriuos galėtų įamžinti skulptūromis. Įvažiavimui į rampą saugoti jis pasiskolino porą „arklių tramdytojų“ nuo Romos Kapitolijaus kalvos. Palei pačią rampą išsirikiavo aštuonių klasikinių istorikų figūros – Tukidido, Polibijaus ir kitų įžymybių. Taigi trūkstamą istorinę tradiciją turėjo pakeisti istorinė erudicija. Pagaliau pagrindiniu simboliu, stovinčiu priešais naują pastatą, buvo pasirinkta Atėnė (8 il.). Čia nesančios istorijos vietą užėmė mitas. Austrijos parlamentarų netraukė revoliucinę praeitį pernelyg ryškiai primenanti Laisvės figūra. Miesto globėja ir išminties deivė Atėnė buvo saugesnis simbolis. Drauge ji buvo tinkama dievybė atstovauti liberaliai politikos ir racionalios kultūros vienybei, išreikštai dažnai girdimame Švietimo epochos šūkyje *Wissen macht frei* („Žinojimas išlaisvina“). Nors ir didingos apimties, Atėnė, kaip ir Hanseno Parlamentas, netampa dominuojančiu erdvės elementu. Ji akmeniniu žvilgsniu žiūri į vėjų gairinamą gyvenimo centrą – pačią Ringštrasę.[26]

Stilistinio impozantiškumo pirmenybė funkcinio naudingumo atžvilgiu, kurią regime net ir gerai suprojektuotame Parlamento pastate, ne visada patiko praktiškiems statybų komitetų

nariams. 1867 metais architektai Ferstelis ir Hansenas pateikė Meno istorijos ir Gamtos istorijos muziejų projektus, kuriuose dėl fasadų nukenčia vidaus erdvės tinkamumas. Atsakydamas į tai, vienas komiteto narių nubraižė inžinerinius „funkcionalios struktūros [*Nutzbau*]" metmenis, kuriuose yra tinkamas naudoti aukštų planas, bet nepanaudojamas fasadas. Priešingiems reikalavimams sutaikyti teko iš Vokietijos pasikviesti naują architektą Gottfriedą Semperį, kuris iš principo propagavo naudos ir grožio vienybę.[27] Gana įdomu, kad buržuazijos



8. Atėnės fontanas priešais Parlamentą (Theophilis Hansenas ir Karlas Kundmannas). 1896–1902

tėvai jautė poreikį įtvirtinti estetikos pirmumą tik miesto pastatuose. Kaime jie nematė jokio reikalo dangstyti savo dalykišką charakterį. Kai miesto taryba turėjo parinkti Badeno akveduko stilių naujai Vienos vandentiekio sistemai, jie atmetė „ko nors padailinto [*etwas mit Schmuck*]“ siūlymą. Verčiau jie paklausė vieno architekto patarimo, kad tokiam praktiškam statiniui kaime tiks vienintelis stilius, „vadinamasis Adomo stilius, tai yra nuogas ir stiprus“.[28] Toks raumenų apnuoginimas mieste būtų laikomas vulgariu. Ten tikroji industrinės ir komercinės visuomenės esmė turėjo būti pridengta padoria ikiindustrinių meninių stilių drapiruote. Mokslas ir teisė buvo moderni tiesa, o grožis – istorijos paveldas.

Apskritai monumentalūs Ringštrasės pastatai gerai išreiškė aukščiausias vyraujančios liberalios kultūros vertybes. Jos šalininkai ant *champ de Mars* liekanų iškėlė konstitucinės valstybės politinius institutus, mokyklas laisvos tautos elitui ugdyti, muziejus ir teatrus, kurie visiems neštų kultūrą, išpirksiančią žemą *novi homines* kilmę. Patekti į senąją genealoginės lentelės aristokratiją buvo sunku, bet kelias į dvasinę aristokratiją per naujas kultūrines institucijas teoriškai buvo atviras visiems. Šios institucijos padėjo užmegzti ryšį su senesniąja kultūra ir su imperine tradicija, stiprinti „antrąją visuomenę“, kartais vadinamą „mezoninu“, kurioje valdanti buržuazija susitikdavo su aristokratais, nusiteikusiais priimti naujas socialinės ir politinės valdžios formas. Tai buvo mezoninas, kur pergalė ir pralaimėjimas transformavosi į socialinį kompromisą ir kultūrinę sintezę.

Šiuolaikinis liberalų istorikas Heinrichas Friedjungas visą Ringštrasės pertvarkymą laikė ištesėtu istorijos pažadu, ištisų kartų paprastų Vienos biurgerių darbų ir kančių įgyvendinimu. Palaidoti šių biurgerių turtai ir talentai devynioliktojo amžiaus pabaigoje pagaliau buvo atkasti „it milžiniškas anglies klodas, glūdėjęs po žeme“. Friedjungas rašė, kad „liberalioje epochoje valdžia, bent jau iš dalies, perėjo buržuazijai, ir niekur kitur ji nepasireiškė aiškiau ir gryniau kaip Vienos rekonstrukcijoje“.[29]

Vienas jaunas provincialas, Adolfas Hitleris, atvykęs į Vieną todėl, kad, jo žodžiais tariant, „norėjo kuo nors tapti", buvo pakerėtas Ringštrasės ne mažiau nei Friedjungas. Apie savo pirmąjį apsilankymą Hitleris rašė: „Nuo ryto iki vėlyvos nakties lakščiau nuo vienos įdomybės prie kitos, bet labiausiai mano dėmesį patraukdavo būtent pastatai. Valandų valandas galėjau stovėti priešais Operą ar spoksoti į Parlamentą, visas Ringštrasės bulvaras man atrodė kaip stebuklas iš *Tūkstančio ir vienos nakties*."[30] Kaip ambicingas menininkas ir architektas, Hitleris netrukus su neviltimi patyrė, kad į magišką *Recht* ir *Kultur* pasaulį nelengva prasiskverbti.[31] Jis sugrįš į Ringštrasę po trijų dešimtmečių kaip nugalėtojas viso to, ką ji reiškė.

II

Nepaprastas monumentalių pastatų rinkinys Ringštrasės komplekse gali lengvai užtemdyti tą faktą, kad didžiąją užstatytos erdvės dalį užėmė daugiabučiai gyvenamieji namai. Miesto plėtros komisijos išradingumas pasireiškė būtent tuo, jog ji pasitelkė privatų sektorių tam, kad sukurtų finansinį pagrindą visuomeninėms statyboms. Pajamos iš žemės pardavimo plaukė į Miesto plėtros fondą (*Stadterweiterungsfond*), kuris savo ruožtu padengdavo gatvių, parkų ir – nemaža dalimi – visuomeninių pastatų kainą.

Valdžia rodė visišką pasitikėjimą privačiu verslu, kad gautų norimus finansinius rezultatus, taigi veikiau skatino, nei ribojo spekuliacijas nekilnojamuoju turtu. Puikus tokios ekonominės krypties argumentas buvo didelis butų stygius vidiniame mieste šeštajame dešimtmetyje. Vidinio miesto namų savininkai bijojo didelių naujų namų statybų konkurencijos, tačiau plėtros komisija nepaisė jų protestų ir veikė pagal principą, kad žemės panaudojimas pelningiausiu būdu atneš geriausių rezultatų bendruomenei. Žinoma, komisija, apibrėždama savo tikslus,

nesirėmė nedidelių pajamų grupių gyvenamojo būsto poreikiais ir net miesto ekonominės plėtros visuma. Savo tikslus ji suvokė paprasčiausiai Ringštrasės reprezentacinių visuomeninių pastatų ir visuomeninių erdvių požiūriu. Gyvenamųjų namų statybą reglamentavo tik aukštis, pastatų linija ir – šiek tiek – žemės padalijimas į sklypus. Kitais atžvilgiais šeimininkavo rinka. O „rinka" reiškė pasiturinčių sluoksnių ekonominių interesų ir kultūrinių vertybių susipynimą.

Išsami miesto geografės Elisabeth Lichtenberger socialinės ir ekonominės Ringštrasės struktūros studija drauge su Renate Wagner-Rieger architektūros tyrinėjimais leidžia mums suprasti tą gyvenamąją aplinką, kurią per pusę šimtmečio nuo 1860-ųjų susikūrė nauja Vienos valdančioji klasė. Erdvės sutvarkymas ir estetinis stilius atspindi statytojų ir jų klientų poreikius bei siekius.

Pagrindinis gyvenamasis pastatas buvo daugiabutis namas. Keturių–šešių aukštų tipiškas daugiabutis retai kada turėdavo daugiau nei šešiolika butų.[32] Formalus tokio pastato modelis buvo barokiniai *Adelspalais* (aristokratų rūmai) – puikių šio tipo pavyzdžių gausu vidiniame Vienos mieste. Pritaikyti naujojo Ringštrasės elito poreikiams *Adelspalais* tapo, šnekant tuometine kalba, *Mietpalast* (nuomojamais rūmais) arba *Wohnpalast* (apytikriai išvertus, butų rūmais).[33] Labiau investuotojo, o ne nuomininko požiūriu šie pastatai buvo vadinami ir *Zinspalast* (palūkanas nešantys rūmai). Palyginti su *Adelspalais*, *Mietpalast* buvo plebėjiški, tačiau aristokratiški palyginus su *Mietkaserne* (nuomojamais barakais) – monotoniškais daugiaaukščiais būstais, kurie tuo pat metu dygo tolimesniuose Vienos rajonuose darbininkų klasei apgyvendinti.[34] Abiejų tipų pastatų stačiakampė forma ir dydis liudijo jų artimumą barokiniams ir klasikiniams pirmtakams vidiniame mieste: buržuaziniai *Mietpalast* priminė didikų rūmus; darbininkų *Mietkaserne* – imperatoriaus armijos kareivines. Nei kylantys naujieji turtuoliai, nei smunkantys amatininkai, papildę pramonės darbininkų

armiją, neišlaikė tradicinių būsto formų, kai tas būstas – nesvarbu, ar atskiras namas, ar daugiabutis – buvo gyvenamoji, o kartu ir darbo vieta tiek darbdaviui, tiek jo samdiniams.[35] Devynioliktojo amžiaus miesto gyvenimas pamažėle atskyrė gyvenamąją vietą nuo darbo, namus nuo parduotuvės ar kontoros; daugiabutis buvo šio proceso atspindys. Ringštrasės pastatai išreiškė šio proceso pereinamąjį etapą. Pseudorūmuose, kaip galėtume pavadinti *Mietpalast*, vis dar jungėsi komercinė ir gyvenamoji erdvė, tačiau komercinėje dalyje retai dirbo šių pastatų gyventojai.

Kai Ringštrasės kūrėjams pirmą kartą iškilo gyvenamojo būsto modelio klausimas, kai kurie iš jų pajuto galimybę atitaisyti skriaudą, kurią, jų supratimu, padarė istorija, privertusi gausybę žmonių gyventi susigrūdusius. *Kaip reikėtų statyti Vieną?* – tokiu pavadinimu tuomet pasirodęs pamfletas nagrinėjo valdančiajam elitui iškilusią problemą. Dėl sparčiai augančio gyventojų skaičiaus viduriniajai klasei senamiestyje daugiausia teko gyventi daugiabučiuose namuose. Dabar atsirado du garsūs vienos šeimos namo gynėjai – minėto pamfleto autoriai. Tai buvo vienas geriausių Universiteto meno istorikų Rudolfas von Eitelbergeris ir mūsų jau minėtas Heinrichas Ferstelis, Įžadų bažnyčios, Universiteto ir kitų svarbių Ringštrasės pastatų architektas. Jie abu buvo romantiniai istorikai, be to, kaip ir daugelis Austrijos liberalų, anglofilai. Ferstelis, įkvėptas kelionių po Angliją, Olandiją ir Belgiją 1851 metais, Ringštrasei pertvarkyti primygtinai piršo ypatingus angliško pusiau atskiro namo su privačiu sodeliu privalumus. Tačiau angliškas miesto namas, ypač devynioliktajame amžiuje, buvo grynai gyvenamasis. Anglų aukštesnės viduriniosios klasės namas buvo ir rezultatas, ir atspindys modernaus darbo pasidalijimo, darbą telkusio specializuotuose pastatuose ir netgi atskiruose rajonuose. Toks namas nustojo būti darbo vieta. Tačiau rekomenduodami angliską namą Ringštrasei šiedu austrų kritikai pritaikė jį ankstesnei, kapitalizmo pradžios gyvensenai, kai

turtingo amatininko ar pirklio namas buvo ir jo darbo vieta. Pavyzdiniame Eitelbergerio ir Ferstelio name visai nemoderniai ir neangliškai parduotuvė ar kontora būtų pirmajame aukšte, šeimos butas – antrajame, dirbtuvės ir tarnų bei darbininkų kambariai – viršutiniuose aukštuose. Modernesnėms buržuazijos šeimoms, kurių gyvenamoji ir darbo vietos nesutapo, Eitelbergeris ir Fersteliš siūlė namą, kurio kiekviename aukšte būtų po atskirą butą. Šis vadinamasis *Beamtenhaus** estetinės vienovės vardan vis dar išlaikė viduramžiško biurgerio namo dydį (Austrijoje valstybės tarnautojai išties buvo verslo vadovų pirmtakai).[36] Viduriniosios klasės samprata, ryškėjanti iš šių gyvenamųjų namų projektų, atspindi lėtą Austrijos kapitalizmo augimą ir socialinį archajiškumą, kuriuo pasižymėjo patys energingiausi viduriniosios klasės meno tribūnai.

Angliško, arba patricinio, miesto namo nepavyko įsiūlyti Ringštrasės pertvarkytojų taryboms. Jis neatitiko nei reikalavimo maksimaliai panaudoti žemę, nei ilgesio aristokratų luomo simboliams. Vienos vidinio miesto gyventojus barokinė tradicija pripratino prie *Miethaus*. Problema buvo ne kaip jį išstumti, bet kaip išaukštinti. Naujasis viduriniosios klasės vienietis jei ne dvasinėmis vertybėmis, tai išvaizda labiau troško būti kilminguoju nei patricijumi. Ringštrasės *Mietpalast*, kaip pastato tipas, liudijo Austrijos aristokratijos ir buržuazijos suartėjimą – su visais šio reiškinio prieštaravimais.

Sprendimas pardavinėti žemę ne mažais sklypeliais, kaip buvo daroma vidiniame mieste ir priemiesčiuose, bet tradicinių rūmų dydžio sklypais greitai numarino angliško namo idėją.[37] Nors šiuose sklypuose kraujo ar turto aristokratai pasistatė kelis naujus įspūdingus rūmus – individualias rezidencijas, dauguma pastatų buvo skirti gyventi kelioms šeimoms, ir šių pastatų „aristokratišką" pobūdį pirmiausia įtvirtino jų fasadai. Pirmasis aukštas, dažnai masyviai rustuotas, buvo naudojamas

* Tarnautojų namas (*vok.*).

komercijai. Antrajame aukšte, vadinamame *Nobelétage* arba *Nobelstock* (iš italų kalbos: *piano nobile*), buvo pats erdviausias butas ar butai. Trečiasis aukštas kartais atkartodavo *Nobelstock* planą, kartais būdavo padalijamas į mažesnius butus. Fasado vertikalė skyrėsi langų aukščiu, dekoro gausumu, kolonomis ir taip toliau, ir tai iš dalies atspindėjo viduje esančių butų dydį ir prabangą: kuo aukštesnis aukštas, tuo daugiau jame butų ir tuo jie mažesni. Vis dėlto vadinamasis fasado sukilninimas (*Nobilitierung*) dažnai būdavo apgaulingas. Pasak Wagner-Rieger, butų skaičius ir jų išdėstymas vidinėje erdvėje priklausė nuo paklausos ir spekulianto valios.[38]

1861–1865 metais, pirmajame Ringštrasės statybos etape, būtinybė aprūpinti būstais vidutinių pajamų žmones nulėmė vienodų mažesnių butų tendenciją, kurią atitiko tam tikras klasikinis fasado vienodumas. Kerntnerio (*Kärntner*) žiedas yra



9. Kerntnerio žiedas

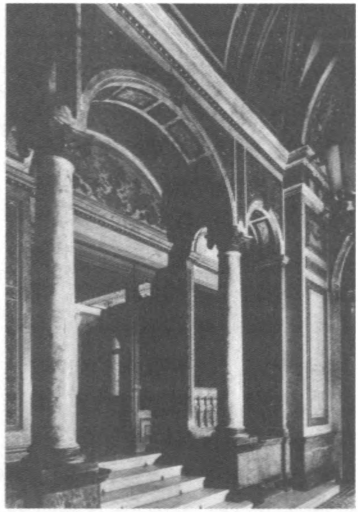
šios tendencijos pavyzdys (9 il.). 1868–1873 metais, per antrąją statybų bangą, tiek fasadai, tiek interjeras ima skirtis – tai išreiškia Ringštrasės visuomenės sluoksniavimąsi ir drauge jos narių siekius. Laminuoti fasadai labiausiai suklestėjo prašmatnioje Reichsratštrasėje (*Reichsratsstrasse*), nusidriekusioje už Parlamento (10 il.). Architektai aukštus projektuodavo taip, kad išdėstytų kiek įmanoma daugiau butų stačiu kampu į gatvę ir visus apdovanotų prestižiniais fasadiniais langais, o kartu pakeltų ir nuomos kainą.[39] „Kilninančių" elementų, kurie didintų nuomos pajamas, neprivalėjo būti kiekviename bute. Prabangūs laiptai (11 il.) ir dideli vestibiuliai (12 il.), pasiskolinti iš rūmų architektūros, tampa mėgstamais daugiabučių elementais.[40] Be abejo, šie elementai buvo naudojami ir visuomeninių pastatų didingumui pabrėžti – prisiminkime „Imperatoriaus laiptus" (*Kaiserstiege*) Operoje arba du Dvaro teatro fligelius,



10. *Reichsratštrasė*



11. Laiptai Kerntnerio žiedo 14. 1863–1865



12. Vestibiulis Reichsratštrasės 7. 1883

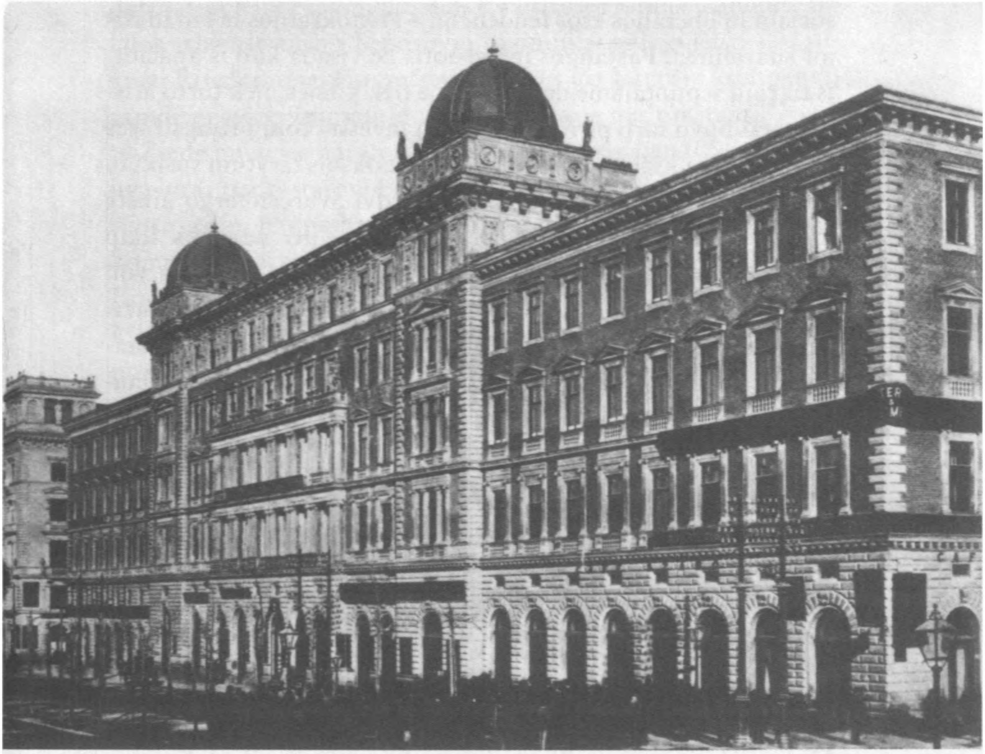
skirtus vien tik gausiai išpuoštiems laiptams, vieniems – dvarui, kitiems – publikai (žr. V knygos skyrių, 33 il.). Daugiabučiuose, kuriuose buvo ryški vertikali diferenciacija, pagrindiniai laiptai (*Herrschaftsstiege*) galėjo siekti *Nobelstock* ar dar vienu aukštu aukščiau, o į viršutinius aukštus vedė paprasti laiptai. Kaip ir plačiose žiedo ruožo gatvėse, taip ir jos pastatų (privačių ir visuomeninių) interjeruose komunikacinė erdvė buvo švaistūniškai išpūsta didingumo įspūdžiui sukurti.

Kaip gyvenamasis rajonas, Ringštrasė stulbinamai nusisekė tiek pirkėjų, tiek nuomininkų požiūriu. Nors priemiesčiuose atsirado vilų rajonų, iki monarchijos žlugimo Ringštrasė išliko traukos centru visiems Vienos elito elementams: aristokratams, komersantams, biurokratams ir įvairių sričių specialistams.[41] Patys aukščiausi visuomenės sluoksniai ne tik gyveno žiedo rajone, bet itin dažnai būdavo namų, kuriuose gyveno, savininkai. Mat žiedo butai, nors paprastai statyti statybos bendrovių, buvo laikomi pačia saugiausia ir pelningiausia privačia

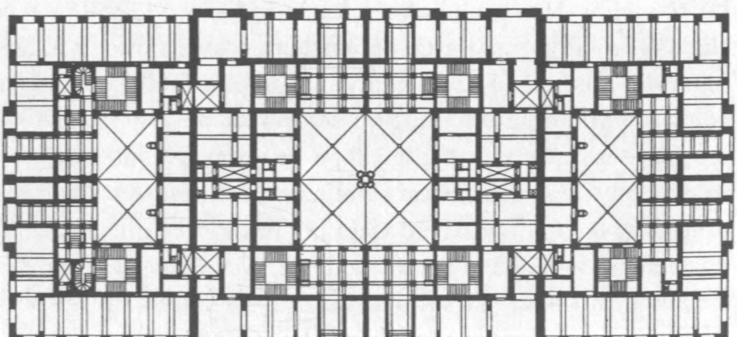
investicija. Kad padarytų juos dar patrauklesnius, valstybė ir miestas trisdešimčiai metų panaikino nekilnojamojo turto mokesčius. Aukštos kilmės aristokratas, pirklys, pastovias pajamas turinti našlė ar tai sau leisti galintis gydytojas – visi troško nusipirkti daugiabutį, viename bute gyventi, o iš kitų – gauti pajamų. Taip Ringštrasės pastato socialinis patrauklumas ir pelningumas stiprino vienas kitą.

Prireikė daug išradingumo, kad būtų patenkintas maksimaliai pelningos didybės už prieinamą kainą poreikis. Statybos bendrovės pirko visą kvartalą užimančius sklypus. Geriausi architektai – Operą projektavę Augustas von Siccardsburgas ir Eduardas van der Nüllis, Parlamentą kūręs Theophilis Hansenas – buvo samdomi tam, kad savo sugebėjimus skirtų maksimaliai panaudoti žemę. Visą kvartalą jie užstatydavo vienu pastatu, kurio jau vien apimtis ir proporcijos skelbė didingumą. Retoriniam įspūdžiui sustiprinti jie naudojo laiptus ir vidinius kiemus, neišeikvodami per daug erdvės, palyginti su ta, kurią užima butai. Tačiau individualiems investuotojams privilioti reikėjo mažesnių namų. Hansenas išsprendė šią problemą vienai iš statybos bendrovių, *Allgemeine Oesterreichische Baugesellschaft*, sukurdamas savotišką kondominiumą, *Gruppenzinshaus* (13 il.). Kvartalo dydžio pastatą Hansenas suprojektavo taip, kad jį būtų galima padalyti į aštuonis daugiabučius namus, kurių kiekvienas parduodamas atskiram savininkui (14 il.). Bendras vidinis kiemas ir masyvus, rūmus primenantis fasadas, taip pat vienodas įėjimų apipavidalinimas leido kiekvienam savininkui turėti naudos iš tos didybės, kuri jam būtų nepasiekiama, jei tai būtų individualiai suprojektuotas to paties dydžio namas.[42] Projektuodami gretimus pastatus skirtingiems klientams, architektai kartais tarpusavyje suderindavo savo planus ir taip ne tik sutaupydavo, bet ir pasiekdavo didingumo, kurį sukuria palangių bei aukštų linijų ir net dekoro stilistinė vienovė.[43]

Nusisekęs prestižo ir pelno derinys individualiems savininkams priklausančiuose nuomos rūmuose išreiškė vieną pagrindinių



13. Nuomojamas daugiabutis namas (architektas Theophilis Hansenas). 1870



14. Nuomojamo daugiabučio namo aukšto planas

socialinių liberalios eros tendencijų – aristokratijos ir buržuazijos suartėjimą. Pastangos integruotis ne visada kilo iš apačios. Iš tikrųjų septintajame dešimtmetyje tiek kilmės, tiek turto aristokratai buvo tarp pirmųjų stambių investuotojų į Ringštrasės namus. Šis aukščiausias visuomenės sluoksnis tarytum susikūrė savo kvartalą, kurio centras buvo erdvi Švarcenbergo aikštė (*Schwarzenbergplatz*, 15 il.). Tokiems elito nariams kaip erchercogas Liudvikas Viktoras ir bankininkas baronas von Wertheimas[44] ten priklausė beveik pusė pastatų. Aristokratai nebuvo vien nematomi savininkai; pusė jų gyveno savo pastatytuose rūmų pavidalo nuomojamuose namuose. Nors įvairiausi tituluoti didikai iki pat 1914 metų turėjo daug namų visame žiede (apie vieną trečdalį visų privačių namų), jie buvo linkę gyventi savo namuose tik Švarcenbergo kvartale.[45]

Iš viduriniosios klasės tekstilės pramonininkai sudarė didžiausią reziduojančių savininkų grupę, susitelkusią kaimynystėje, kurią buvo galima apibrėžti pagal profesiją. Tai, kas aristokratams buvo Švarcenbergo kvartalas, buržuazijai buvo Tekstilės kvartalas, akivaizdžiai išskirtinė vieta. Septintajame dešimtmetyje, kai prasidėjo Ringštrasės pertvarkymas, tekstilės pramonės modernizacijos procesas jau buvo gerokai pažengęs. Tačiau ši pramonė išlaikė stiprų ryšį su praeitimi. Iki dvidešimtojo amžiaus tekstilės firmos Austrijoje buvo ne anonimiškos korporacijos, bet šeimų įmonės, kurioms vadovavo atskiri verslininkai. Gamyba paprastai organizuota provincijose, ypač Bohemijoje ir Moravijoje, o valdytojai liko susitelkę sostinėje. Senasis vidinio miesto audėjų kvartalas tiesiog išsiplėtė į Ringštrasės šiaurės rytų dalį ir tapo naujuoju Tekstilės kvartalu. Čia tekstilės verslininkai statė namus, kuriuose tradiciškai jungėsi gyvenamoji ir darbo vieta (16 il.). Pirmajame aukšte ir kartais mezonine buvo firmos kontora. *Nobelétage* gyveno savininkas su šeima. Viršutiniai aukštai, nenaudojami kitoms kontoros patalpoms ar sandėliams, buvo išnuomojami. Tekstilės pramonininkai priklausė grupei, po aristokratų sudariusiai

didžiausią namų savininkų dalį Ringštrasės rajone. Žinoma, tik labiausiai klestinčių bendrovių savininkai galėjo leisti sau įsikurti Ringštrasėje. Du trečdaliai iš 125 čia buvusių kompanijų samdė per 500 žmonių; du penktadaliai – per tūkstantį.[46]

Žiede buvo išsibarsčiusių ir kitokio verslo bendrovių, tačiau jų biurai paprastai būdavo įkuriami pastatuose, suprojektuotuose kaip daugiabučiai. Kai didelėms biurokratizuotoms kompanijoms prireikė specialiai suprojektuoto pastato tipo, Ringštrasė jau buvo beveik užstatyta, joje vyravo gyvenamieji *Mietpalast*. Naujos kontoros galėjo įsikurti tik pertvarkius kurį nors pastatą. Net 1914 metais tik 72 iš 478 privačių Ringštrasės pastatų priklausė korporacijoms, iš jų tik 27 namuose



15. *Švarcenbergo aikštė*

savininkai plėtojo savo verslą.[47] Čia taip pat žiedo rajonas pasirodė esąs individualizmo epochos kūrinys. Butai užgožė po jais esančias kontoras, vizualiai įtraukdami jas į savo fasadą. Komercinėms reikmėms buvo neleista užvaldyti gyvenamųjų kvartalų ar nustelbti socialinę reprezentacijos funkciją, kurią tenkinant ir buvo suprojektuoti šie pastatai.

Tekstilės kvartalas ir rajonas apie Švarcenbergo aikštę turėjo gana aiškių klasinių žymių, o daugumoje kitų Ringštrasės vietų maišėsi griežtų ribų nebeturintys aristokratų ir aukštesniosios buržuazijos sluoksniai. Pagal laikrodžio rodyklę žiedu einant nuo Švarcenbergo aikštės Operos rajono link „antroji visuomenė“ – rafinuotos aristokratijos, *rentier,* valdininkų ir



16. Konkordijos aikštė

buržua elito mišinys – įsigali vis labiau, o kilmingos aukštuomenės mažėja. Dar toliau, rajone tarp muziejų ir Universiteto, patenkame į Rotušės kvartalą, klasikinę *Grossbürgertum** zoną. Kaip galime spręsti iš orių asmenų, žingsniuojančių Reichsratštrase (10 il.), ir iš statistikos duomenų, čia gyveno pagrindiniai valdančiojo liberalizmo visuomeniniai ramsčiai – finansų bei verslo lyderiai, rentininkai, Universiteto profesoriai ir daugiau negu bet kuriame kitame kvartale aukšto rango vyriausybės ir verslo pareigūnų.[48] Naują politikos ir kultūros tvarką išreiškianti monumentalių pastatų grupė – Parlamentas ir Rotušė, muziejai ir Dvaro teatras, Universitetas – kaip magnetas traukė valdantįjį elitą apsigyventi jų kaimynystėje; panašiai imperatoriaus rūmai senamiestyje kadaise viliojo diduomenę įsikurti šalia.

Rotušės kvartalo gyvenamieji namai, nors apimtimi primena Sankt Peterburgą, sukuria stipraus kolektyvinio orumo įspūdį, nepaisant jų individualios pompastikos. Reichsratštrasė, esanti už Hanseno Parlamento ir vedanti į Rotušę (10 il.), atrodo beveik kaip buržuazinė kopija senos aristokratiškos Herengasės (*Herrengasse*), kuri veda į aikštę prieš imperatoriaus rūmus (17 il.). Masyvūs atskirų Reichsratštrasės gyvenamųjų namų fasadai yra smarkiai individualizuoti neorenesanso stiliumi. Tačiau palangės, tašyto akmens plokštės, langų dydis ir išdėstymas šiuos namus darniai jungia į vieningą gatvės vaizdą su į didžiuosius viešus pastatus, Rotušę ir Įžadų bažnyčią, atsiveriančia perspektyva. Kaip ir Herengasėje, Reichsratštrasėje aiškiai juntame, kad tai gyvenamoji gatvė. Tuo ji skiriasi nuo pačios Ringštrasės, kur pastatai atrodo mažesni, nei yra iš tiesų, dėl gatvės pločio (palyginti su pastatų aukščiu) ir jos horizontalios, į priekį besiveržiančios jėgos. Galop Rotušės kvartalo architektai savo nuomos rūmų komercializmą prislopino pirmuosiuose aukštuose įkurdinę dėmesio neatkreipiančias parduotuves ir kontoras. Jų fasadus pridengdami prašmatniomis

* Stambioji buržuazija (*vok.*).



17. Herengasė

arkadomis (Paryžiaus Rivoli gatvės maniera) ar paprasčiausiai vengdami ryškių iškabų architektai pasiekė tokios elegancijos, kokios net Ringštrasėje reiktų paieškoti. Nors ir ne toks įspūdingas kaip didelė barokinė Švarcenbergo aikštė su gerai matomais masyviais pastatais, Rotušės kvartalas turėjo prabangaus orumo, kurio siekė liberalios epochos elitas. Jo gyvenamieji namai sudarė tinkamą foną drąsiems ir raiškiems monumentaliems visuomeniniams pastatams, kurie buvo liberalaus Vienos žiedo brangakmeniai.

III

Kadangi Ringštrasės mūrai ir erdvės įkūnijo socialinių vertybių rinkinį, tiems, kurie ją kritikavo, neišvengiamai rūpėjo ne vien architektūros dalykai. Estetinė kritika rėmėsi platesnėmis socialinėmis problemomis ir nuostatomis. Tie, kurie įžvelgė Ringštrasės stiliaus ir funkcijos santykio disonansus, iš tikrųjų kėlė kur kas platesnį klausimą apie kultūrinių aspiracijų ir socialinio turinio santykį liberalioje buržuazinėje visuomenėje. Bet stiliaus ir funkcijos neatitikimą galima traktuoti dviem požiūriais. Camillo Sitte rimtai vertino Ringštrasės kūrėjų istorinius-estetinius siekius ir peikė tradicijos aukojimą modernaus gyvenimo reikmėms. Otto Wagneris, puldamas iš priešingų pozicijų, smerkė modernybės ir jos funkcijų maskavimą stilistiniais istorijos šydais. Taigi knygų apie Ringštrasę mūšyje ir tradicionalistai, ir modernistai kritikavo amžiaus vidurio miesto statytojų sintezę. Sittės archajiškumas ir Wagnerio funkcionalistinis futurizmas išpuoselėjo naują miesto statybos estetiką, kurios socialinius tikslus veikė psichologiniai sumetimai.

Savo svarbiausiame veikale *Miestų statyba* (*Der Städtebau*, 1889) Sitte išdėstė pagrindinius senoviško požiūrio argumentus, nukreiptus prieš modernųjį miestą, ir kaip neigiamą pavyzdį pateikė Ringštrasę. Sitte save vadino „meniškosios pusės advokatu“ ir taikėsi įgelti *modus vivendi*, kuriam būdinga moderni miestų statymo sistema.[49] Šis savęs apibūdinimas labai svarbus, nes atskleidžia gilų Sittės įsitikinimą, kad „meniškas“ ir „modernus“ yra tarytum priešingybės. „Modernus“ jam reiškė techninius ir racionalius miesto statybos aspektus, pirmenybę to, ką jis ne kartą vadino „transportu, higiena ir t.t.“ Tai, kas emociškai veiksminga (*wirkungsvoll*) ir tapybiška (*malerisch*), ir tai, kas efektyvu ir praktiška, yra iš esmės priešinga ir nesuderinama. Ši priešprieša, materialiems dalykams vis labiau užvaldant modernų gyvenimą, tik didės.[50] Pelno troškimas, reikalaujantis siekti maksimalaus tankumo, lėmė žemės

panaudojimą ir gatvių planą. Ekonominiai tikslai pasireiškė negailestingai geometrinėmis miesto planavimo sistemomis – stačiakampe, spinduline ir trikampe. „Moderniosios sistemos! – skundėsi Sitte. – Taip! Viską sumanyti sistemingai, niekada nė per plauką nenukrypti nuo jau išrastos formulės, kol mirtinai išsekinamos visos kūrybinės galios ir nuslopinamas džiaugsmingas gyvenimo pojūtis, – tai yra mūsų laikmečio ženklas.“[51]

Baisėdamasis suvienodintu gatvių tinklu, Sitte išaukštino laisvas antikos ir viduramžių miestų erdvės organizavimo formas: netaisyklingas gatves ir aikštes, kurios atsirasdavo ne ant braižymo lentos, bet *in natura*. Priešindamasis valdingiems spekuliantų ir inžinierių reikalavimams, Sitte sąmoningu meniniu planavimu užsimojo pasiekti tai, ką ankstesni amžiai sukurdavo dėl spontaniško ir lėto miestų augimo: tapybišką ir psichologiškai jaukią erdvės organizaciją. Kovodamas su moderniu laikmečiu, Sitte pasitelkė į pagalbą Aristotelį: „Miestas turi būti pastatytas taip, kad jo piliečiai jaustųsi saugūs ir laimingi. Kad pasiektume antrąjį tikslą, miestų statyba turi būti ne vien techninis uždavinys, bet ir estetinis pačia kilniausia prasme.“[52]

Kritikuodamas Ringštrasę Sitte beveik neturėjo priekaištų atskiriems monumentaliems pastatams. Jis visiškai pritarė jų skolintiems istoriniams stiliams. Jis neabejojo devynioliktojo amžiaus principu parinkti pastato paskirtį atitinkantį istorinį stilių ir nematė jokio vizualinio to stiliaus sukeliamo disonanso, kurį regi moderni akis. Sitte nekovojo su istorizmu, bet norėjo jį išplėsti – nuo individualaus pastato iki jį supančios erdvės. Modernus architektas savo pastatais mėgdžioja graikų, romėnų ir gotikos stilius; bet kur yra jiems derama aplinka – agora, forumas, turgavietė? „Niekas apie tai nepagalvojo“, – pyko Sitte.[53]

Būtent aikštę Sitte laikė elementu, galinčiu išgelbėti miestą nuo „mūsų matematiško amžiaus“ ir gatvės viešpatijos.[54] Aikštė, jauki uždara erdvė, praeityje vizualiai išreiškė bendruomenės idealą. Tinkama aikštė galėtų išvaduoti modernaus žmogaus sielą iš miesto vienatvės užkeikimo ir didelės, šurmuliuojančios

tuštumos baimės. Aikštės kraštai įrėmina anonimišką erdvę ir paverčia ją žmogiška vieta, mažoje erdvėje talpinančia nesuskaičiuojamus miesto turtus. Sittės manymu, aikštė nėra vien neužstatytas žemės plotas, bet sienų apsupta erdvė, kuri, tarsi koks kambarys lauke, tarnauja kaip bendro gyvenimo scena.[55]

Sittės kritika yra persmelkta nostalgijos dingusiai praeičiai. Ji taip pat iškelia ypač modernius socialinius-psichologinius poreikius, kurie rūpėjo ir kitiems jo laikmečio kultūros kritikams, ypač Sittės herojui Richardui Wagneriui. Ringštrasė Sittei įkūnijo blogiausius bejausmio utilitarinio racionalizmo bruožus. „Pamišimas dėl atviros erdvės“ Ringštrasėje – neaprėpiamo pločio gatvė, milžiniškos aikštės – izoliuoja žmones ir pastatus. Sitte teigia, kad formuojasi nauja neurozė: agorafobija (*Platzscheu*), baimė eiti per didžiules miesto erdves. Jose žmonės jaučiasi nykštukai, bejėgiai prieš tas erdves apibrėžiančius tūrius.[56] Drauge žmonės praranda ryšį su pastatais ir paminklais. „Pamišimas dėl laisvo išdėstymo“, kai pastatai izoliuojami atvira erdve, o ne apsupami uždara, sugriauna architektūros ir aplinkos visumą. Tokių pastatų kaip Vienos Įžadų bažnyčios ar Operos teatro poveikis (*Wirkung*) dingsta, jis iššvaistomas tuščioje vientisoje erdvėje. „Atskirai stovintis pastatas visada yra kaip pyragas ant padėklo.“[57] Dar svarbiau, tokie pastatai neužmezga ryšio su jų naudotojais. Sitte manė, kad net jo architektūros mokytojo Heinricho Ferstelio kūrinys – Universitetas turėjo šį trūkumą: jo gražus vidinis kiemas niekada nepriviliodavo praeivių. Didingi fasadai turi moti žmonėms, erdvė turi įrėminti puikius fasadus, o puikūs fasadai – praturtinti erdvę. Visą žiedo rajoną Sitte kritikavo humaniškos statybos požiūriu ir reikalavo suartinti architektūrą ir žmones, kad būtų pasiekta komunitarinė santarvė.

Ką gi reiktų daryti su Ringštrase? Sitte pateikė konkrečius siūlymus. Jis sukurtų aikštes – žmonių bendruomenės salas – transporto užkariautoje šaltoje erdvės jūroje. Prie keleto didžiųjų pastatų – Įžadų bažnyčios, Parlamento ir kitų – jis siūlė

pridurti priestatus, kurie lyg rankos tiestųsi nuo pagrindinio pastato ir suformuotų aikštę, įrėminančią centrinį fasadą. Kartais šias „rankas“ sudarytų žemesnių pastatų sienos, panašiai kaip Briuselio Rotušės aikštėje; kartais tai būtų kolonados, primenančios Bernini Šv. Petro baziliką. Bet kuriuo atveju beribė erdvė būtų sutramdyta, paversta apibrėžtu dydžiu. Betikslė Ringštrasės tėkmė būtų pristabdyta tinkamo dydžio užutėkiuose. Taigi Sitte sukūrė savotišką aikštės psichologinį funkcionalizmą kaip priešpriešą gatvės funkcionalizmui, orientuotam į judėjimą. Sitte naudoja istorinius aikščių modelius ne kaip funkcijos simbolius (skirtingai nei Ringštrasės pastatų architektūros stiliai), bet tam, kad racionalioje visuomenėje būtų atkurta bendruomenės pajauta.

Kaip susiformavo Sittės idėjos, davusios tiek vaisių modernaus miesto planavimo istorijoje? Viena sudedamųjų jo požiūrio dalių buvo tipiškas devynioliktojo amžiaus entuziazmas dėl praeities meno. Šiuo entuziazmu jis, kaip ir keletas kitų akademinės pakraipos Ringštrasės architektų, užsidegė studijuodamas naują, įdomią meno istorijos discipliną. Bet Sittės ištikimybė meniniam dingusios praeities palikimui nebuvo vien romantinė mokslininko nostalgija. Austrijoje devynioliktojo amžiaus viduryje ikiindustrinės eros visuomenė ir kultūra, nors jau turėjo ginti savo pozicijas, vis dar buvo labai gyvybingos – čia ir glūdėjo Sittės šaknys. Tuometiniai anglų reformatoriai Ruskinas ir Morrisas stengėsi atgaivinti mirusią amatininkų ir amatų kultūrą. Atsilikusioje Austrijoje rūpėjo ne atgaivinti, bet išlaikyti: išsaugoti dar gyvą, bet jau mirtino pavojaus apimtą amatininkų visuomenę. Sitte buvo kilęs iš šios amatininkų klasės. Jo asmenybė sujungė naujas žinias ir senąją meistrystę.

Sittės tėvas Franzas buvo žinomas bažnyčių statytojas ir restauratorius. Jis save vadino „privačiu architektu“, ir šis vardas atspindi pereinamąjį statusą nuo viduramžių profesionalaus statybininko prie modernaus valstybinį patentą ir akademinį diplomą turinčio architekto. Per 1848 metų revoliuciją vyres-

nysis Sitte kovojo su vyraujančiu valstybiniu klasicizmu ir propagavo neogotiką – nacionalinį liaudišką stilių. Drauge ši kova reiškė ir architektų meninės autonomijos siekį. Bet, skirtingai nuo kai kurių kitų savo profesijos draugų, vyresnysis Sitte brangino mirštančios ikiindustrinės socialinės klasės vertybes ir į naują akademinį profesionalizmą žiūrėjo taip pat įtariai kaip ir į valstybės autoritetą.[58]

Nuo vaikystės dirbdamas šalia universalumu pasižymėjusio tėvo, Camillo Sitte mokėsi dailiųjų tapybos ir skulptūros menų – architektūrinės puošybos – kaip dalies viso statybos meno, *Gesamtkunst*. Taigi Sittės, kaip modernaus architekto ir meno istoriko, teorinis išsilavinimas išaugo ant amatų pagrindo. Tai, ką Sitte perskaitė moderniose knygose, tik sustiprino jo ištikimybę senoviniam požiūriui ir meilę pamiršto miesto gyvenimo vertybėms. Intymi Piorų aikštė, kur jo tėvas rekonstravo bažnyčios fasadą ir kur jis pats lankė gimnaziją, Sittei išliko kaip idealas, tradicinės, malonios Vienos gyvenimo erdvės modelis, kurį reikia rodyti kaip pavyzdį beširdei Ringštrasei.[59]

Istoristinis Sittės universitetinės kultūros patosas sutvirtino vertybes, jam įdiegtas vaikystėje ir jaunystėje. Pagrindinis jo mokytojas Universitete buvo Rudolfas von Eitelbergeris, pirmasis meno istorijos profesorius Vienoje (paskirtas 1852 metais) ir energingas taikomųjų menų šalininkas. Apie jį mes jau kalbėjome anksčiau – jis nesėkmingai propagavo individualius gyvenamuosius namus Ringštrasėje. Grįžęs iš 1862 metų Londono parodos, kur nepaprastai susižavėjo Pietų Kensingtono (dabar Viktorijos ir Alberto) muziejumi, Eitelbergeris įtikino vyriausybę įkurti Meno ir pramonės muziejų. Kai fabrikinė gamyba ir liberalūs prieš gildijas nukreipti įstatymai silpnino amatus, Eitelbergeris užsitikrino vyriausybės paramą, padėsiančią išgyventi amatų tradicijai ir pramonės eroje. Kaip įprasta devynioliktajame amžiuje, išsigelbėjimas turėjo ateiti per idėją. Eitelbergeris tikėjosi, kad jo muziejus įkvėps darbininkus ir fabrikantus kurti produktus „pagal vyraujančius aukštojo

meno stilius".[60] Tai, ko vyresnysis Sitte siekė iš apačios, per praktinę amatų tradiciją, Eitelbergeris bandė įvykdyti iš viršaus, per valstybės remiamą mokslą, viešas parodas ir švietimą. 1863 metais jam pavyko gauti pritarimą muziejui, 1868-aisiais prie jo buvo prijungta giminingа Taikomųjų menų mokykla. Pagrindinis Camillo Sittės architektūros mokytojas politechnikume Heinrichas von Ferstelis suprojektavo Eitelbergerio mokyklos ir muziejaus pastatą Ringštrasėje, labai pedagogiškai sumanęs jį kaip taikomųjų menų *Gesamtkunstwerk* (visuminį meno kūrinį).[61] Nors Eitelbergeriui ir Fersteliui nepavyko atgaivinti viduramžių biurgerio idealo, kai vyko jų bendra kampanija už vienašeimius gyvenamuosius namus Ringštrasėje, jie sėkmingai įtvirtino tradicinius amatus kaip valstybės skatinamą meninį pavyzdį moderniai pramonei. Švietimas muziejuje ir mokykloje galėtų patobulinti modernią gamybą, įkvėpti joje amatų dvasią. Kaip ir architektūroje, čia taip pat *novi homines* atsigręžė į praeitį ieškodami dabartį praturtinančių formų.

1873 metų ekonominė krizė davė dar vieną postūmį valstybei palaikyti tradicines menų ir amatų nuostatas. Visiško *laissez faire* labui ką tik baigusi teisiškai naikinti tradicinę gildijų struktūrą (tam pradžią davė 1859 metų Prekybos dekretai), liberalų vyriausybė apsidairiusi rado gildijų pakaitalą – švietimą, turėjusį paremti nevilties apimtą amatininkų klasę. Visiškai netikėta rinkos ekonomikos nesėkmė sukėlė valdančiosios klasės kaltės ir nostalgijos jausmą. Kartu ši nesėkmė kurstė amatininkų nepasitenkinimą; jie pradėjo politiškai organizuotis ir reikalauti platesnio atstovavimo rinkimuose bei ekonominės apsaugos.[62] Amatų mokymo priežiūrą vyriausybė iš Prekybos ministerijos perdavė Švietimo ministerijai, pavedusi pastarajai sukurti visa apimančią amatų mokyklų sistemą. Mokyklų sistemą kūręs aukšto rango pareigūnas pats buvo liberalas, kurio nacionalizmą Austrijos „kosmopolitiško" kapitalizmo nesėkmės sustiprino ir nukreipė tradicine romantine kryptimi.[63]

Naujoji amatų mokymo programa suteikė Camillo Sittei idealią institucinę aplinką, leidusią rūpintis abiem jį labiausiai dominusiais dalykais: statybos menais bei amatais ir menų bei paminklų istorija. Eitelbergeriui rekomendavus, 1875 metais Sitte tapo naujos Zalcburgo valstybinės prekybos mokyklos (*Staatsgewerbeschule*) direktoriumi. 1883-iaisiais jis pakviestas įkurti panašią mokyklą Vienoje ir jai vadovauti. Franzas Sitte labai piktinosi, kad sūnus prigimtinę laisvo menininko teisę išmainė į tokį biurokratinį postą.[64] Iš tikrųjų sūnaus kompromisas išsaugojo jo pseudoviduramžišką amatų kultūrą vieninteliu įmanomu būdu: per valstybės skatinamą švietimą ir mokslinę propagandą. Johno Ruskino estetine-kritine erudicija ir Williamo Morriso praktiniu amatų išmanymu pasižymėjęs Sitte ne tik organizavo daugybės amatų – nuo keramikos iki medžio raižybos – mokymą, bet ir spaudoje bei per paskaitas vedė didelę visuomeninę kampaniją menams ir amatams palaikyti. Derindamas pagarbą praeičiai su modernios estetinės vaizduotės laisvumu, jis rašė apie knygų įrišimą, odos dirbinius, majolikos gamybos istoriją, fontanų restauraciją, valstietišką keramiką ir apie daugybę kitų dalykų.[65]

Jau turėjo paaiškėti, kad 1889 metais miesto teoretiko darbą Sitte pradėjo ne kaip urbanistinis „planuotojas", bet kaip taikomųjų menų šalininkas ir amatų sukurtos aplinkos saugotojas bei puoselėtojas. Savo knygą jis pavadino ne *Miestų planavimu*, bet *Miestų statyba* (*Der Städtebau*); šis pavadinimas, pabrėždamas realią „statybą", o ne abstraktų projektavimą, atspindi autoriaus amatininkišką požiūrį. Tačiau paantraštė išreiškia Sittės modernią estetinę pasaulėjautą: *Miesto statyba [...] pagal meninius principus.* Jis turi galvoje, kad modernus žmogus estetiniu mąstymu privalo pasiekti tai, kas kadaise buvo kuriama gyvos amatų praktikos.

Istorinį išprusimą ir amatų tradiciją sujungti į estetinę socialinę misiją Sittei padėjo teorija, kurios autorius buvo muzikas Richardas Wagneris. Dar mokydamasis Piorų gimnazijoje Sitte

ilgam susidraugavo su muzikos mokiniais iš giminingos Lioven-burgo vienuolyno mokyklos, kur – pagal muzikos amato tradiciją – buvo rengiami garsaus Dvaro choro berniukai (dabar *Wiener Sängerknaben**). Pats Sitte buvo puikus violončelininkas mėgėjas, o vienas iš jo geriausių klasės draugų Hansas Richteris septintajame dešimtmetyje tapo artimu Richardo Wagnerio padėjėju ir garsiu Wagnerio kūrinių dirigentu.[66]

Netrukus po 1870 metų, kai Prūsija nugalėjo Prancūziją ir Vokietija susivienijo, Wagnerio nacionalizmas greitai užvaldė daugelį jaunų Austrijos intelektualų. O 1873-iųjų krizė vagneriška vokiečių viduramžiškos amatininkų bendruomenės šlovinimą, priešpriešinantį ją moderniai kapitalistinei visuomenei, padarė ypač patrauklų. Ši galinga srovė įtraukė ir Sittę, jis liko aistringu Wagnerio gerbėju visą gyvenimą. Žinoma, jis tapo Bairoito entuziastu.[67] Festivalio dekoracijų dailininkas Josefas Hoffmannas[68], taip pat ir Richteris, pirmasis *Žiedo* ciklo dirigentas, buvo artimi Sittės draugai. Per juos Sitte susipažino su Wagnerio teatro architektu Gottfriedu Semperiu, kurio miesto planavimo ir teatro idėjos buvo įgyvendintos pačioje Ringštrasėje. 1876 metais, kai Richteris dirigavo pirmą visos apimties *Nibelungenring* Bairoite, gimė pirmasis Sittės sūnus – jis pavadino vaiką Siegfriedu. O 1883 metais dekoruodamas puikų butą, kuriame apsigyveno tapęs naujos Vienos valstybinės prekybos mokyklos direktoriumi, Sitte išpuošė savo salono lubas *Nibelungų žiedo* scenomis.[69]

Sakydamas kalbą Vienos Wagnerio draugijoje 1875 metais Sitte prisipažino, kokia svarbi buvo Wagnerio įtaka formuojantis jo intelektinėms nuostatoms skleisti amatų vertybes moderniame kapitalistiniame pasaulyje.[70] Anot Sittės, pagrindinis šiuolaikinės egzistencijos faktas yra vientisos vertybių sistemos, pagal kurią reikia gyventi, nebuvimas. Modernaus pasaulio kūrėjai yra arba mokslininkai – nuo Galileo iki Darwino, arba tyrinėtojai užkariautojai ir pirkliai avantiūristai. Goethės

* Vienos dainuojantys berniukai (*vok.*).

Faustas ir Wagnerio Skrajojantis olandas (pastarojo prototipas – realus pirklys avantiūristas, sako Sitte) buvo šio unikaliai modernaus tipo epiniai herojai – maištininkai, „ramybės drumstėjai“, sugriovę religinius mitus, pagal kuriuos anksčiau žmonės gyveno. Kadangi modernios būsenos esmė yra gyvenimo fragmentacija, iškyla vienijančio mito būtinybė. Sitte teigė, kad pašėlęs istorizmo užsispyrimas atgaivinti graikų ar kitas kultūras negalėjo duoti nieko gero. Tiek mene, tiek gyvenime istorizmas tekūrė bekraujes šmėklas. Sitte pasisakė už konkrečiai išreikštą naują idealą – būti „šalia ir virš realaus pasaulio“ ir sulydyti į vientisos ateities viziją pakrikusias dabarties žmogiškas vertybes. Sitte dievino Wagnerį kaip genijų, kuris suprato, jog šis į ateitį nukreiptas gelbėjimo darbas yra ypatinga menininko paskirtis. Menininkas privalo iš naujo sukurti pasaulį, kurį sugriovė mokslo ir pelno besivaikantys, šaknų neturintys žmonės, palikę vargstančią liaudį be jos gyvenimą palaikančio mito. Sitte cituoja Dvasių priesaką Faustui:

Tu jį sugriovei,
Šį gražų pasaulį,
...
Atstatyk jį,
Savo širdy atstatyk jį. [71]

Sitte manė, kad Richardas Wagneris parodė kelią dvejopai: kaip *Gesamtkunstwerk* ir kaip mitinio tautinio atpirkimo herojaus kūrėjas. *Gesamtkunstwerk* buvo pavyzdys fragmentacijai įveikti. Kaip muzikinė drama sujungia atskirus menus, taip nacionalinis mitas turi suvienyti suskilusią modernią visuomenę. Wagnerio herojus parodė menininkui ir tautai, kaip atlikti šią užduotį. Wagnerio Zygfrydas, savo šaknimis siekiantis teutonišką fizinių kovų amžių, yra stiprus – šios dorybės ypač reikia vokiečių tautai atgaivinti pernelyg intelektualizuotame, utilitariškame amžiuje. Nekaltos jėgos ir valios veikti kupinas Zygfrydas iš savo tėvo kardo liekanų nusikala naują

ginklą, kad nukautų turtų prikaupusius slibinus ir pakirstų merdėjančių dievų autoritetą. Panašiai ir modernus menininkas savo menu turėtų žadinti stiprybę, padėsiančią nugalėti fragmentaciją ir suteikti „bendruomenišką požiūrį į gyvenimą" visai tautai.

Sittės tautos samprata buvo lygiai tokia pati kaip Wagnerio: *Volk* yra konservatyvi, linkusi į miesčioniškumą, bet drauge sugeba atsiliepti į genijaus šauksmą ir pripažinti tikrąsias vertybes. *Meisterzingerių* miestelėnai vaizduojami kaip „visiškai subrendusi" tauta, sako Sitte. Nors paprastai gyvena pagal amatų tradicijos taisykles, vis dėlto jie gali suprasti naująjį operos herojaus meną, pagrįstą širdimi. Tačiau, skirtingai nei Marxas ar Prancūzų revoliucijos teoretikai, Wagneris ir Sitte nelaiko tautos aktyviu politikos elementu. Ji pasyvi ir konservatyvi; ją reikia išvaduoti nuo modernių, destruktyvių maištininkų – mokslininkų ir pirklių avantiūristų. Menininkai išganytojai pažangą atneš ne negailestingai naikindami konservatyvią (t.y. ikiindustrinę) liaudį, kaip Faustas, o sudarę su ja sąjungą.[72] Jie sukurs „naujai sutvarkyto modernaus gyvenimo" teatrą, atitinkantį „giliausią to gyvenimo kultūros motyvą". Sitte aiškiai rašo, kad kurti Zygfrydą – tai kurti ateitį, kurti naująjį vokiečių žmogų. Toks yra plastinių menų kūrėjo (*der Bildner*), kaip ir muzikinės dramos rašytojo, uždavinys.

Apsiginklavęs šiomis idėjomis, Sitte paskyrė savo gyvenimą vagneriškam idealui urbanistine kritika skleisti ir žmogaus sukurtai aplinkai pertvarkyti. Visi Sittės kūrybos ir pažiūrų elementai atitinka vagnerišką menininko paskirties modernioje visuomenėje koncepciją. Jis buvo ištikimas amatininkų klasei, tarnavo jai kaip švietėjas, mokslininkas ir propagandistas, gaivino bei garsino jos praeities meninius laimėjimus ir taip įteisino tolesnę amatininkų egzistenciją. Jis laikėsi principo, kad architektūriniam ar urbanistiniam projektui reikia pasitelkti *visus* susijusius menus.[73] Pagaliau vagnerišką visuminio meno kūrinio kaip ateities socialinio modelio idėją Sitte iš operos

teatro perkėlė į patį miestą. Miestų statybos „meniškosios pusės gynėjas“ Sitte žodžiui „meniškas“ priskyrė komunitarinius socialinius kriterijus, kurie toli pranoko jo mokytojo Eitelbergerio ir Ringštrasės architektų istoristų kriterijus. Socialinio tradicionalizmo ir vagneriško funkcionalizmo veikiamas, Sitte apibrėžė miesto planuotojo vaidmenį panašiai kaip Wagneris kompozitoriaus: kultūros atnaujintojas. Savotiškas Zygfrydas, kuris keičia mūsų gyvenimus pertvarkydamas mūsų aplinką – kaip dabar matome, toks buvo Sittės indėlis formuojant modernaus miesto planuotojo mąstyseną.

Vagneriškai suvokdamas miestą Sitte teigė, kad jis neturi būti „vien mechaninis, biurokratinis produktas“, bet „reikšmingas dvasinis meno kūrinys [...], nuostabaus, tikro liaudies meno kūrinys [...], ypač mūsų laikais, kai nėra liaudiškos, *volkstümlich* visų vaizduojamųjų menų sintezės, tarnaujančios nacionaliniam *Gesamtkunstwerk*“.[74] Jei architektui netenka statyti viso miesto, duokite jam bent aikštę. Aikštė Sittei yra tai, kas Wagneriui – muzikinė drama: ateities meno kūrinys, arba tiksliau – kūrinys *vardan* ateities. Aikštė keletą menų turi suvienyti į vizualų *Gesamtkunstwerk*. Menininkas turi sukurti bendruomenės vienovės modelį visuomenėje, kuri pasidavė grubiai, skaldančiai Proto, Pinigų ir Naudos valdžiai. Šaltame, transporto užvaldytame logaritminės liniuotės ir landynių mieste graži, psichologiškai raminanti aikštė žadintų pradingusios biurgeriškos praeities prisiminimus. Ši erdvės sudramatinta atmintis įkvėptų mus kurti geresnę ateitį, be miesčioniškumo ir naudos kulto. Taip kalbėdamas apie ateitį, Sitte ne mažiau nei Richardas Wagneris nuolaidžiauja ano meto valdančioms jėgoms:

> ...šiam tikslui menininkui reikia tik keleto pagrindinių gatvių ir aikščių; visa kita jis gali palikti transportui ir kasdienėms materialinėms reikmėms. Tegul didelė miesto dalis būna skirta darbui ir tegul ten miestas dėvi darbo drabužius; tačiau kelios pagrindinės aikštės ir gatvės turėtų pasipuošti šventadienio apdaru – ir

> tuo kelti gyventojų pasididžiavimą ir džiaugsmą, budinti tėvynės meilę [*Heimatsgefühl*], ugdyti didelius, taurius jaunimo jausmus [...]. Taip, kaip tai buvo senuosiuose miestuose.[75]

Kad ir kokie kuklūs buvo Sittės siūlymai dėl Ringštrasės, jie pavėlavo. Jis bandė suardyti gatvės suverenumą į aikštes uždarydamas erdves priešais Įžadų bažnyčią ir Rotušės monumentalių pastatų kompleksą. Tačiau šias pastangas sužlugdė vyraujantys interesai ir juos palaikančios vertybės – pasididžiavimas judrumo ir tėkmės pirmenybe, kurią įkūnijo Ringštrasė. Sittės naujai sužmogintos miesto erdvės komunitarinė vizija ėmė daryti įtaką vėliau, kai kilo didesnis bjaurėjimasis megapoliu, negu buvo įmanomas ikikarinėje Austrijos visuomenėje.

IV

1893-iaisiais, praėjus ketveriems metams po to, kai Sitte išleido *Der Städtebau*, architektas Otto Wagneris, kurio pažiūros labai skyrėsi nuo Sittės, laimėjo naujo Vienos plėtros plano konkursą. Savivaldybė rengė konkursą, nes 1890-aisiais prie miesto buvo prijungta plati nauja priemiesčių juosta ir miestui atsivėrė pirma didelė planingos plėtros galimybė nuo tada, kai buvo baigta Ringštrasė. Kai 1859 metais oficialiai prasidėjo Ringštrasės pertvarka, vyriausybės programoje buvo aiškiai pasakyta, kad bet koks viso miesto plėtros planas atidedamas ateičiai. Dėl to Ringštrasė buvo projektuojama kaip nepriklausoma zona, negalvojant apie jos platesnį poveikį. Šį kartą miesto taryba nusprendė kur kas išsamiau reguliuoti tolesnę plėtrą nei Ringštrasės kūrėjai.[76] Ji sutelkė dėmesį į neestetinius miesto plėtros veiksnius: susisiekimą, socialinę ir sanitarinę kontrolę, žemės panaudojimo diferenciaciją.[77]

Atsižvelgdamas į naujus tarybos interesus, 1893 metų konkursui Wagneris pateikė projektą, kuriame susisiekimas laikomas miesto augimo pagrindu. Jis pasiūlė keturių apskritiminių

kelių ir geležinkelio juostų sistemą, iš jų Ringštrasė buvo pirmoji juosta. Šias juostas turėjo kirsti spindulinės arterijos. Wagneris džiaugsmingai pripažino, kad jo ateities Vienos prielaida yra begalinis plėtimasis. „Reprezentacijos" ir „miesto vaizdo gražinimo" tikslai, nulėmę Ringštrasės planavimą, nebebuvo minimi nei 1893 metų konkurso nuostatuose, nei Wagnerio pateiktame projekte. Priešingai, savo Vienos megapolio projektą Wagneris papuošė šūkiu, kuris būtų šalčiu stingdęs Sittės širdį: *Artis sola domina necessitas* („Būtinybė yra vienintelė meno valdovė").[78]

Šiame etape „būtinybė" Wagneriui paprasčiausiai reiškė efektyvumo, ekonomijos ir verslo veiklos palengvinimo reikalavimus. Būtent šito reikia moderniam žmogui, skirtingai nuo praeities žmogaus. Wagnerio planas nenumatė, kaip geografiškai išsidėstys miesto gyvenimo sudedamosios dalys – pramonė, gyvenamieji rajonai, įstaigos. Jo projektas veikiau rėmėsi transporto magistralėmis, kurios sujungs išsiplėtusią sostinę į gerai veikiančią visumą, kad ir kur būtų išdėstytos jos dalys ir kokios jos būtų. Tik naujoje išorinėje miesto juostoje Wagneris nurodė vietas (*Stellen*), kurios būsiančios susisiekimo ir vietinių tarnybų centrai.[79]

Sitte bandė išplėsti istorizmą, kad išgelbėtų žmogų nuo modernios technologijos ir naudos, o Wagneris veikė priešinga kryptimi. Jis norėjo išstumti istorizmą ir įtvirtinti nuosekliai racionalios, urbanistinės civilizacijos vertybes. Wagneris skelbė, kad „meno paskirtis – pašventinti visa tai, kas randasi tenkinant [praktinius] tikslus. [...] Meno uždavinys – miesto veidą pritaikyti šiuolaikinei žmonijai."[80] 1895 metais savo vadovėlį *Moderni architektūra* jis pradeda įžanga (didžiosiomis raidėmis), atmetančia istorizmą, kuris visą devynioliktąjį amžių buvo užvaldęs architektūrinį lavinimą:

> Visą knygą įkvepia viena idėja; būtent KAD PRIVALO BŪTI PAKEISTAS VISAS ŠIANDIENINIO POŽIŪRIO Į ARCHITEKTŪRĄ PAGRINDAS, PRIPAŽĮSTANT, JOG VIENINTELIS ĮMANOMAS MŪSŲ MENINĖS KŪRYBOS ATSKAITOS TAŠKAS YRA MODERNUS GYVENIMAS.[81]

Taip pirmą kartą rimtai užsipuolęs Ringštrasės epochos „atgyvenusių formų pasaulį", Wagneris architektams ir miesto planuotojams iškėlė naujų reikalavimų. Vėliau jis pridūrė, kad jie privalą „vaizdžiai parodyti [*veranschaulichen*] mūsų geresnę, demokratinę, sąmoningą ir skvarbią mąstyseną, deramai įvertinti stulbinamus technikos ir mokslo laimėjimus, taip pat labai praktišką modernios žmonijos charakterį".[82]

Taigi Ringštrasės erai baigiantis, kai Sitte bandė atkurti vizualius komunitarinės praeities modelius, kad pasipriešintų modernaus miesto gyvenimo anomijai, Wagneris skubantį, tikslingą kapitalistinio miesto gyvenimą pasitiko su džiaugsmu ir ieškojo naujų estetinių formų jo tiesoms išreikšti. Architektas ir polemikas, mokytojas ir miesto teoretikas Wagneris iškyla iš Ringštrasės kultūros kaip modernistas *par excellence*.

1841 metais gimęs Wagneris kaip architektas daug ir sėkmingai darbavosi Ringštrasėje, o paskutiniame dešimtmetyje staiga pradėjo puolimą prieš jos istorizmą. Kaip ir Sittės atveju, Wagnerio socialinė kilmė ir intelektinės pažintys paaiškina jo kūrybišką Ringštrasės principų kritiką. Sittės šaknys – nesaugiai besijaučiančioje amatininkų klasėje, o Wagneris gimė „antrojoje visuomenėje", kuri sumanė ir pastatė Ringštrasę pagal savo pačios atvaizdą. Wagnerio tėvas, nors žemos kilmės, padarė sėkmingą teismo notaro karjerą. Jo energinga motina buvo iš turtingos biurokratų šeimos. Anksti likusi našle, ponia Wagner įdiegė sūnui naujas veiklaus žmogaus vertybes – stiprų savojo „aš" jausmą ir dar stipresnį ekonominės sėkmės troškimą. Wagneris rašė, kad jo „dievinama ir garbinama mama" jam daug kartų patarė „siekti nepriklausomybės, pinigų, ir dar kartą pinigų kaip priemonės pasiekti nepriklausomybę; tik tada žmonės pripažins tavo vertę". Vėliau prisimindamas jis pavadino tai „neįprasta, bet vienintele teisinga filosofija", kuri, kaip ir numatė motina, iš tikrųjų jam leido „gyventi pagal savo idealus".[83]

Wagneris nuo vaikystės bendravo su Ringštrasės statytojais. Dar prieš 1848 metus jo veiklioji mama organizavo trijų gyve-

namųjų namų bloko „atnaujinimą" – jo architektas buvo Theophilis Hansenas, suprojektavęs Parlamentą.[84] Ponia Wagner tikslingai auklėjo sūnų, kad jam pasisektų naujame *Bildung* ir *Besitz** pasaulyje. Nei amatininko patirtis, nei istorinis patosas, smelkte smelkę visą Sittės išsilavinimą, Wagneriui nebuvo būdingi. Baigęs rimtus parengiamuosius mokslus jaunasis Otto įstojo į Vienos politechnikos mokyklą ir pradėjo studijuoti architektūrą. Trumpa pažintis su Berlyno klasikinės architektūros mokykla parengė jį toliau profesiškai lavintis ortodoksinėje, elitinėje Vienos dailės akademijoje, į kurią jis įstojo 1861 metais. Ten Wagnerį mokė Augustas Siccardsburgas ir Eduardas van der Nüllis, tuomet pačiame kūrybinių jėgų žydėjime ir prestižo viršūnėje buvę Ringštrasės architektai, kartu projektavę Operos rūmus. „Siccardsburgas, – prisimena Wagneris, – pavergė mano menininko sielą ir išugdė man naudingumo principą", tuo tarpu van der Nüllis įkvėpė Wagnerį savo piešėjo talentu.[85] Naudingumas, pridengtas istorinio stiliaus skraiste, – toks buvo Akademijos palikimas Wagneriui.

Septintojo dešimtmečio pabaigoje, kai Sitte orientavosi į amatus ir archaistinę erudiciją Ringštrasės visuomenės intelektinėje periferijoje, Wagneris pasinėrė į žiedo statybos bumo spekuliacinį centrą. Ketvirtį amžiaus jis dirbo kaip architektas verslininkas ir pastatė daug gyvenamųjų namų Ringštrasės rajone. Neretai Wagneris pats gyvendavo savo pastatuose, kol pavykdavo juos parduoti ir taip finansuoti kitą sumanymą. Wagneris kepė vieną pastatą po kito pamėgtu tiksliu „laisvo renesanso" stiliumi, ir vargu ar kas galėjo įtarti, kad tai bręsta modernistas.[86] Panašiai Wagnerio visuomeniniuose projektuose, kur jam sekėsi ne taip gerai, atsispindėjo Gargantiua masto monumentalumo dvasia, taip ryškiai paženklinusi dailiuosius menus ir Ringštrasės architektūrą. Kaip toli šia kryptimi Wagnerį galėjo nuvesti jo fantazija, regime 1880 metų „Artibus" projekte – utopiniame muziejaus

* Išsilavinimas ir nuosavybė (*vok.*).

komplekse (30 il.), kuris savo dydžiu toli pranoko Ringštrasės muziejus.[87]

Vienu atžvilgiu Wagneris anksti nukrypo nuo Ringštrasės praktikos. Jam patiko savarankiškos komercinės struktūros idėja, ir jis atsisakė įpročio viename pastate jungti verslo ir gyvenamąją funkcijas. Žemės banke (1882–1884), viename pirmųjų savarankiškų korporacinių Vienos pastatų, Wagneris drastiškai supaprastino įprastą dviaukštį renesanso fasadą (18 il.). Apatinėje dalyje nepalikęs vertikalių jungčių tarp tašytų akmens blokų, jis transformavo mūrą į horizontalias juostas, kurios priderino pastatą prie gatvės trajektorijos. Projektuodamas vidinius pastato kiemus (19 il.) architektas nuėjo dar toliau. Išorinėse sienose jis nepaliko jokių dekoro pėdsakų ir, langus sulyginęs su tinkuotos sienos plokštuma, aiškiai nužymėjo būsimo funkcionalaus stiliaus – arba metastiliaus – bruožus. Projektuodamas Žemės banko laiptus Wagneris taip pat nebesilaikė Ringštrasės tradicijos. Jo amžininkai laiptus prabangiai puošdavo, kad pabrėžtų savininko padėtį, o Wagneris pasitelkė griežtas klasikines formas, tarsi pačiu raiškos paprastumu nurodydamas vartotojui laiptų funkciją: būti tiesiogine vertikalaus susisiekimo priemone (20 il.).

Nepaisant keleto tokių naujos krypties požymių, Wagneris tapo funkcionalizmo teoretiku ir miesto statybos stiliaus formuotoju tik paskutiniame dešimtmetyje, kai įsitraukė į municipalinius pertvarkymo projektus. Pirmasis žingsnis šios metamorfozės link buvo jo dalyvavimas miesto inžineriniuose projektuose; antrasis – jo veikla secesijos, arba Vienos *art nouveau*, judėjime. Miesto geležinkelio projekte Wagneris atrado naujų statybos principų, secesija jam pasiūlė naują stilių tiems principams realizuoti. Paskutiniame dešimtmetyje inžinerinės problemos ir *art nouveau* estetika paveikė Otto Wagnerį taip pat, kaip amatų mokymas ir Wagnerio ideologija veikė Sittę aštuntajame dešimtmetyje. Ši įtaka suteikė intelektinės sistemos koordinates, leidusias ir teoriškai, ir statybos praktikoje kritikuoti bei keisti Ringštrasei būdingas urbanistines formas.

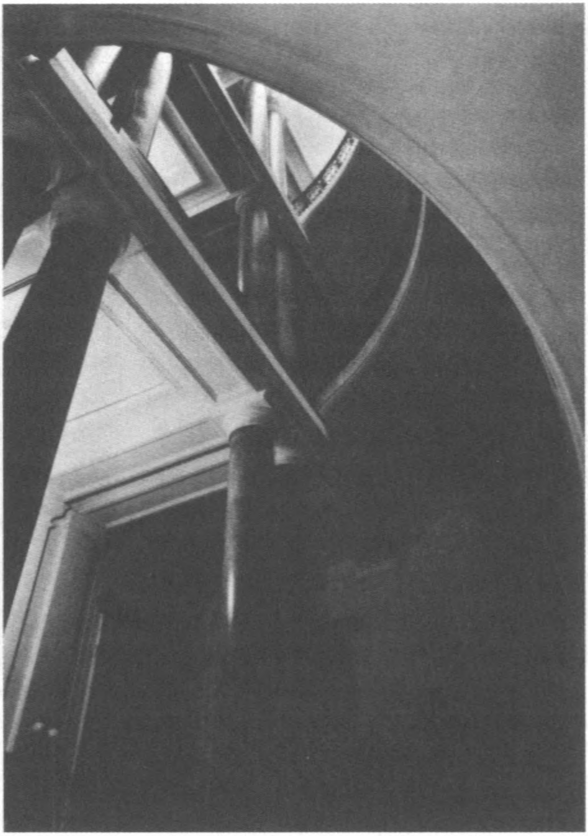


18. Austrijos žemės bankas (Otto Wagner), gatvės fasadas. 1882–1884



19. Austrijos žemės bankas, galinis kiemas

1893 metų konkursui Wagneris pateikė transporto tinklo idėją kaip pagrindą miestui planuoti; netrukus jis pasijuto įtrauktas į su šia idėja susijusį stambų inžinerinį projektą – 1894–1901 metų Vienos miesto geležinkelio sistemos statybą. Paskirtas šio projekto vyriausiuoju architektu, Wagneris ne tik sukūrė daugiau nei trisdešimt stočių, bet ir dalyvavo projektuojant viadukus, tunelius ir tiltus bei parenkant jiems vietas. Jis siekė kurti paprastas ir praktiškas stotis, pasižyminčias švelnia elegancija ir eksterjerų įvairove, kurios kartu tarnautų aplink gyvenantiems žmonėms kaip pagrindiniai visuomenės būrimosi taškai. Jis troško to, ką vėliau pavadino „meno ir paskirties harmonizavimu [...], pirmąja gero sprendimo sąlyga [...] modernioje teorijoje“.[88] Iš pradžių jo projektuose viršų ėmė



20. Austrijos žemės bankas, laiptai

„menas“; jo stotys statytos iš tradicinių medžiagų – glazūruotų ar tinkuotų plytų. Netgi palei geležinkelio bėgius „stilius“ ir toliau ryškiai dominavo mylias besitęsiančiuose turėkluose, kurių romėniški kvadrato ir įstrižainės moduliai buvo patogus neoficialus Austrijos imperijos sostinės metro sistemos simbolis. Tačiau statyboms vykstant toliau, funkcijos ir medžiagos vis labiau darė poveikį dizainui ir formai.[89] Stočių architektūroje Wagneris leidžia į paviršių iškilti metalo elementams: apnuogintas dvitėjines sijas jis panaudoja kaip durų sąramas, meta-

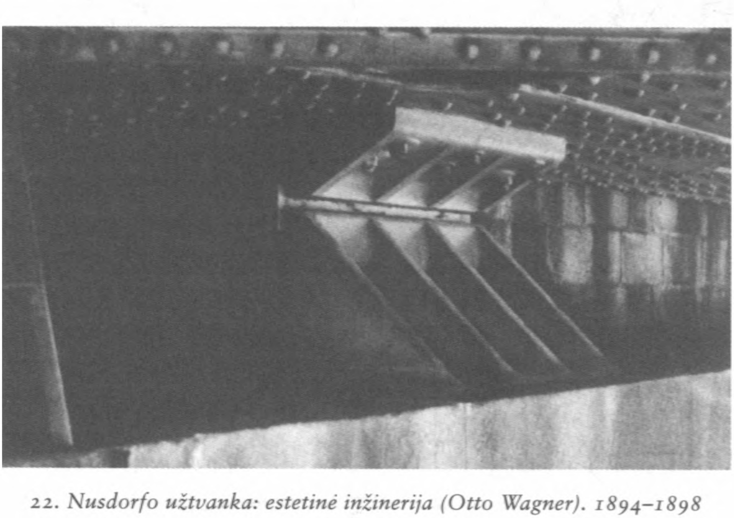
lo konstrukcijos pasirodo ir įėjimuose bei bilietų kasų salėse.[90] Net pačioje anachroniškiausioje iš visų Wagnerio stočių – privačiame miesto geležinkelio paviljone karališkajai šeimai Hytcinge (*Schönbrunn*) – metalo gausa prasiveržia pseudobarokinio akmens pastato prieangyje su cilindriniais skliautais. Čia žavėjimasis šiuolaikine medžiaga pasireiškia ne priešpriešinant ją istoriniam stiliui, bet kaip šio stiliaus puošmena. Kitoje Wagnerio stotyje Unter Dioblinge galime pastebėti, kaip atkaklus Ringštrasės reikalavimas architektūrinėmis formomis išreikšti simbolius atsisuka prieš jį patį (21 il.). Išsikišantį centrinės pastato dalies stogą laiko dekoratyvi metalinė arka, suprojektuota kaip geležinkelio estakada. Taigi čia metalą Wagneris naudoja reprezentacijai; per estakados formą – metalas paprastai funkcionuoja paaukštintame geležinkelyje – jis simbolizuoja funkciją, kurios čia neatlieka.[91] Kokie įdomūs gimstančio



21. Unter Dioblingo stotis (Otto Wagner). 1895–1896

modernizmo paradoksai! Mesdama iššūkį Ringštrasės tradicijai, metalinė arka skelbia, kad technologinės formos gali galioti kaip simboliai. Taigi Wagneris į miestą įveda utilitarišką „Adomo stilių, [...] nuogą ir stiprų", kurį Ringštrasės kūrėjai pripažino tinkamu tik inžineriniams kaimo vietovių statiniams.

Tokios anomalijos neišvengiamai lydėjo Wagnerio pastangas į tradicinę architektūrinės raiškos gramatiką įtraukti naujų statybinių medžiagų žodyną. Tokių pat problemų patyrė ir Wagnerio pirmtakai, amžiaus viduryje geležinkelio stotis projektavę dailiųjų menų architektai.[92] Wagnerio darbus išskiria tai, kad jis bando technologijai suteikti orumo, išaukštinti ją kaip „kultūrą". Daugumoje jo stočių svarbiausias lieka istorinis stilius. Nors išradingai panaudojamos naujos medžiagos, ypač metalas ir stiklas, stočių pastatuose dominuoja tradicinės struktūros formos. Tačiau viadukus, perėjimus, tiltus Wagneris projektuoja radikaliau, pirmenybę teikdamas inžinerinei struktūrai, išryškindamas jos estetinius bruožus – milžiniškas santvaras, masyvius prikniedytus kampainius atramų vietose ir kt. (žr., pvz., 22 il.). Bet netgi čia Wagneris savo radikalią struktūrinę este-



22. Nusdorfo užtvanka: estetinė inžinerija (Otto Wagner). 1894–1898

tiką paprastai suderina su tradicija, kosmetiškai pridėdamas struktūrą gražinančių detalių: akmens apdailą plikiems metalo ramsčiams pridengti; draperijas, vainikus ir skulptūras naujai struktūrinei medžiagai papuošti ir tarsi sukultūrinti. Su retomis išimtimis neatitikimas tarp funkcionalios statybos etikos ir tradicinės gražinimo estetikos neišdildomai paženklino šio periodo Wagnerio statinius.

1984 metais, kai Wagneris tebedirbo prie projekto, sukelsiančio perversmą jo architektūrinėje praktikoje, jis buvo paskirtas Dailės akademijos architektūros profesoriumi. Pats Wagnerio išrinkimo faktas reiškė, kad jo darbas miesto geležinkelio projekte vertinamas palankiai. Naudingumo principu paremtos miesto architektūros idėja griovė Ringštrasės kultūrinį idealą netgi pačioje jo tvirtovėje – Akademijoje. Profesoriaus vieta, kurią pasiūlė Wagneriui, anksčiau buvo siejama su istoriniu stiliumi – ją užimantis žmogus privalėjo būti „ištikimas klasikinio renesanso atstovas“. Vyresniųjų kursų architektūros studentai turėjo rinktis arba šią „specialią“ renesanso „mokyklą“, arba jos gotikos architektūros atitikmenį.

Tarp architektų, pretendavusių, bet nepatekusių į šį postą, buvo ir Camillo Sitte. 1876 metais, kai dygėtasi kapitalizmu, Sittės tradicionalistinės, amatus ginančios idėjos buvo patrauklios ir pelnė jam Valstybinės prekybos mokyklos direktoriaus vietą. Dabar, praėjus dviem dešimtmečiams, atėjo Wagnerio eilė būti laikmečio pokyčių priešakyje ir pasipelnyti iš aistringo noro į miestą įdiegti modernų transportą ir inžinerinius laimėjimus. Mat miesto geležinkelis, kaip urbanistinės didybės ir pažangos simbolis, keitė plačiąją gatvę; panašiai Ringštrasės eroje gatvė išstūmė aikštę. Šios tendencijos laikėsi ir Akademijos profesūros skyrimo komitetas. Jie pasirinko Wagnerį ne už jo trijų dešimtmečių nuopelnus statant renesanso stiliumi, bet, priešingai, už jo sugebėjimą „modernaus gyvenimo reikmes ir naujas statybines medžiagas bei konstrukcijas suderinti su meniniais reikalavimais“. Komiteto pranešime nuskambėjo

apgailestavimo gaida, kad dėl monumentalios statybos nuosmukio darosi sunku atpažinti istorinių stilių meistrus.[93]

Profesoriaus pareigos Wagneriui suteikė progą išgryninti ir suformuluoti savo idėjas. Inauguracinėje kalboje Akademijoje Wagneris davė toną naujai erai architektūroje:

> Meno kūrinį turi persmelkti mūsų laikmečio realizmas. [...] Tai neatves prie meno nuosmukio; tai veikiau įkvėps [architektūros] formoms naują, pulsuojančią gyvybę ir užkariaus naujas erdves, pavyzdžiui, inžinerijos sritį, kuri dar nepažino meno.[94]

Nors Wagneris ir pabrėžė naudingumo pirmenybę ir reikalavo, kad architektas atvirai derintų formą prie paskirties (*Zweck*), jis jokiu būdu neatsisakė architekto kaip menininko idėjos. Tačiau, skirtingai nei Sitte, kuris architektą laikė grožio, o ne naudos gynėju, Wagneris siekė atgaivinti architekto estetinę funkciją per tarnystę naudingumui kaip gėriui. Inauguracinėje kalboje Wagneris pranašavo, kad pats modernus gyvenimas privers architektus surasti „savitą, mus išreiškiantį stilių". Pirmiausia architektas privalės išsilaisvinti iš istorijos vergijos, iš *Stilarchitektur* tradicijos.

Savo polemiškame vadovėlyje *Moderni architektūra* (1895) Wagneris išplėtojo istorinę teoriją, paaiškinančią apgailėtiną devynioliktojo amžiaus eklektiškos „stilių architektūros" dilemą. Jis rašo, kad per visą istoriją kiekvienas naujas stilius, kiekvienas naujas grožio idealas pamažėle iškyla iš ankstesniojo. „Nauja statyba, naujos medžiagos, nauji žmonijos tikslai ir nuostatos lemia esamų formų pasikeitimą ar jų perkūrimą. [...] Reikšmingi socialiniai pokyčiai visuomet gimdo naujus stilius." Bet devynioliktojo amžiaus antroje pusėje šis procesas sutriko. Socialiniai įvykiai rutuliojosi taip sparčiai, kad meno raida nuo jų atsiliko. Nesugebėdami sukurti stiliaus, išreiškiančio modernaus žmogaus reikmes ir pažiūras, architektai sugraibė *visus* praeities istorinius stilius tuštumai užpildyti. Wagneris pažymi, kad Ringštrasės eroje architektū-

rinis užsakymas buvo vadinamas „stiliaus užduotimi“ (*Stilauftrag*). To negalima įsivaizduoti jokioje ankstesnėje istorinėje epochoje, nes pati sąvoka liudija meno atskyrimą nuo paskirties, architektūros kūrinius pažeminant iki archeologinio tyrimo produktų. Tokios buvo „meninių pagirių“, dabar kankinusių modernų žmogų, šaknys. Wagneris ragina architektą kaip *menininką* (ne vien utilitarišką techniką) modernaus žmogaus vardu moraliai pasipriešinti pusę amžiaus trunkančiam meno letargui.[95] Savo edukacinėje teorijoje Wagneris skelbia karą atminties lavinimui – sugebėjimui, kurį taip vertino istorizmas. Jis smerkia keliones į Italiją, klasikinę dailiųjų menų architektūrinio mokymo viršūnę, nes Italijos modeliai mažai ką sako moderniam žmogui. Geriau architektūros naujokai lai lankosi „didmiesčiuose“ ir „vietose, kur klesti moderni prabanga“.[96]

Bet kas gi yra modernus stilius? Vienas dalykas yra nuplėšti istorijos skraistę, kitas – apibrėžti modernų žmogų ir išaukštinti jo prigimtį architektūroje. Ieškodamas savo amžiui tinkamos vizualios kalbos, Wagneris rado sąjungininkų tarp jaunesniųjų Vienos menininkų ir intelektualų, kurie buvo pirmieji dvidešimtojo amžiaus aukštosios kultūros kūrėjai. 1897 metais keletas jų susibūrė ir įkūrė secesijos sąjungą, kuri turėjo sutraukyti tradicijos pančius ir atverti Austriją europietiškoms plastinių menų naujovėms – ypač *art nouveau* stiliui. Secesijos šūkis negalėjo nesukelti karščiausio Wagnerio pritarimo: „Kiekvienam amžiui – savas menas, o menui – savoji laisvė.“ Panašiai secesijos periodinio leidinio pavadinimas *Ver sacrum* (*Šventasis pavasaris*) išreiškia iškilmingą šio sąjūdžio įsipareigojimą atgaivinti meną Austrijoje ir Austriją per meną. Vienas talentingiausių jaunesnių Wagnerio bendraminčių Josefas Olbrichas pirmajam moderniam secesijos pastatui suteikė modernizuotos šventyklos formą, tuo leisdamas suprasti, kad, pasaulietiško Vienos intelektualų elito nuomone, meno paskirtis yra būti religijos pakaitalu (39 il.).[97]

Tarp daugelio secesijos sukurtų simbolių pats artimiausias Wagneriui būtų *Nuda veritas*: beglobė mergelė, atsukusi moderniam žmogui meno veidrodį (38 il.). Kaip ir Wagneris, šio simbolio kūrėjas tapytojas Gustavas Klimtas laikėsi principo, kad naują meno paskirtį būtina paskelbti anksčiau, nei bus surastos meninės priemonės jai išreikšti. Secesijos sąjungos prezidentas ir pats didžiausias jos talentas Klimtas (vėlgi kaip Wagneris) metė klasikinę istorinę tapybą, kuri pelnė jam Ringštrasės menininko šlovę, ir pasinėrė į kone beprotiškas eksperimentines tapybos kalbos paieškas modernaus žmogaus būklei atskleisti. Wagneris dievino Klimtą ir vadino jį „didžiausiu menininku, kada vaikščiojusiu žeme".[98] Klimtas tapo jam tuo, kuo Richardas Wagneris buvo Sittei: kultūros herojumi, padėjusiu jam kaip profesionalui ir kaip menininkui permąstyti savo misiją. Savo svetainę Sitte dekoravo Wagnerio operų scenomis, o Otto Wagneris ant savo elegantiškos Hiutelsdorfo vilos sienų kabino Klimto paveikslus.[99]

Klimtas ir secesija Wagnerio idėjas paveikė dvejopai: sustiprino jo atsidavimą modernybei ir davė jam naują vizualią kalbą, pakeitusią istorinius Ringštrasės stilius. Tačiau šis santykis buvo paradoksalus, nes *Nuda veritas* veidrodyje Klimtas ir Otto Wagneris matė gana skirtingus modernaus žmogaus veido atvaizdus. Tuo labiau kad *art nouveau* stilius Wagnerio naudingumo ir struktūros funkcijos principus miesto architektūroje, viena vertus, skatino, o kita vertus – jiems trukdė.[100]

Klimto modernaus žmogaus paieškos buvo iš esmės orfiškos, vidinės; jis ieškojo to *homo psychologicus*, kuris paskutinio dešimtmečio pradžioje jau buvo pasirodęs literatūroje. Iš pradžių Klimtas smagiai maištavo, gindamas instinktų, ypač erotinį, gyvenimą, bet netrukus jį prislėgė kančia, kurią sukėlė represuotų geismų sugrįžimas. Šopenhaueriškoje visatoje, kurioje nusitrynusios visos ribos ir nuvertintos racionalios struktūros, Klimtas alegorine ir simboline kalba vaizdavo kenčiančią modernaus žmogaus sielą – žmogaus, bejėgiškai nešamo likimo srovės.[101]

Iš Wagnerio modernybės veidrodžio žvelgia visiškai kitoks veidas: veiklus, sumanus, racionalus, madingas buržua – miesto žmogus, turintis mažai laiko ir daug pinigų, mėgstantis monumentalumą. Wagnerio didmiesčio žmogų vargina vienintelis patologinis trūkumas – krypties stoka. Judriame greitai kintančio laiko pasaulyje pernelyg gerai jaučiama tai, ką Wagneris vadina „skausmingu netikrumu". Architektas privalo padėti įveikti šį netikrumą, suteikdamas apibrėžtas judėjimo linijas. Klimto stilius ir secesija pagelbėjo Wagneriui tai padaryti. Pirmiausia Klimto dvimatės erdvės samprata, kurią jis sumanė abstrakčiai apgaulingo materialaus pasaulio esmei simboliškai perteikti, leido architektūroje naujai įprasminti sieną. Priešingai nei suskaidyta į daugybę detalių, rantyta Ringštrasės *Mietpalast* siena, Wagnerio pirmojo secesinio stiliaus gyvenamojo namo fasadas plokštumu skelbia savo kaip sienos paskirtį. Skulptūriški Ringštrasės namai pabrėžtinai skiriasi nuo gatvės, o Wagnerio secesinis fasadas atspindi gatvės kaip plokštumos paprastumą, taip paklusdamas jos krypčiai ir ją paryškindamas. Interjeruose Wagneris panašiai panaudoja *art nouveau* liniją savo krypties aistrai įgyvendinti: laiptų turėkluose, kilimuose, grindų parketuose įkomponuotos pagrindine judėjimo kryptimi vedančios juostos, padėsiančios gyventojams įveikti „skausmingą netikrumą".

Būdama karingai antiistorinės ideologijos, secesija sąmoningai išlaisvino fantaziją, kad sukurtų praeities nevaržomą stilių. Bet buvo atkakliai tebeieškoma paties stiliaus. Pasiūliusi Wagneriui naują puošybos žodyną, secesija ir toliau palaikė struktūros ir stiliaus atskyrimą – o būtent šį Ringštrasės architektūrinės kultūros bruožą Wagneris kadaise taip aršiai puolė. „Grožis" Wagnerio pastatuose yra tam tikra prasme atsitiktinis, paviršutiniškas; jis tėra estetinis apvalkalas vagneriškoms formoms padailinti, madingais simboliais skelbiantis modernybės šlovę.

Du Wagnerio suprojektuoti gretimi gyvenamieji namai Vienceilės gatvėje (*Wienzeile*, 1898–1899) rodo, kaip Wagneris,

pasitelkęs secesijos stilių, ryžtingai atsiplėšia nuo Ringštrasės renesansinių rūmų modelio (23 il.). Šiuose pastatuose Wagneris pirmą kartą sujungė tris sudedamuosius principus, kuriuos ištobulino paskutiniame dešimtmetyje. Du iš šių principų kilo iš inžinerinių projektų: formą lemiančios funkcijos (*Zweck*) pirmumas; išradingas modernių medžiagų (atsižvelgiant į jų būdingas savybes) panaudojimas; trečiąjį principą – visišką ištikimybę neistorinei, kvazisimbolinei modernybės kalbai – Wagneriui pasiūlė secesija.

Laikydamasis pirmojo, funkcinio sąžiningumo, principo, Wagneris atsisakė už vienijančio renesansinio fasado jungti darbo ir gyvenamąsias vietas. Jis leido Vienceilės pastatų fasadams raiškiomis, kontrastingomis formomis pabrėžti dvi skirtingas vidinės erdvės paskirtis: verslas apačioje ir gyvenamasis būstas viršuje (23 il.). Efektinga vientisa stiklo ir metalo juosta ženklina apatinį aukštą kaip komercinę erdvę. Virš antrojo aukšto fasaduose įsivyrauja gyvenamoji funkcija ir prasideda puošyba.[102] Ryškiai dichotomiškas dviejų paskirčių Wagnerio simbolizmas geriausiai pastebimas žiūrint į pastato kampą. Dešinysis fasadas, išeinantis į šoninę gyvenamąją gatvę, yra vieningas. Mažos pirmojo aukšto parduotuvėlės tradiciniu būdu nepastebimai užmaskuojamos, kad atitiktų ramią šoninės gyvenamosios gatvės atmosferą. Į judrią Vienceilę ir jos turgų žvelgiantis kairysis pastato fasadas, priešingai, yra horizontaliai perskeltas į darbo ir gyvenamąją vietas, ir kiekviena jų sukurta savu stiliumi iš skirtingų medžiagų. Pastato kampas suprojektuotas taip, kad būtų kiek įmanoma sustiprintas atsiradęs dvilypumas: briaunotas metalo ir stiklo kontorų aukštas drąsiai kyšo iš po elegantiškai palinkusio, lipdiniais dekoruoto viršutinių gyvenamųjų aukštų kampo. Pastato viršų tarsi brangi diadema vainikuoja prašmatni lodžija, aptaisyta *art nouveau* draperijomis, šakelėmis, urnomis ir skulptūromis. Ši lodžija simbolizuoja miesto gyvenimo prabangą, kurios ekonominis pagrindas galbūt yra proziškos, racionalios kontoros apačioje. Vienceilės pa-



23. Gyvenamieji namai (Otto Wagner), Kairioji Vienceilė ir Kiostlergasė. 1898–1899

statuose Wagneris įkūnijo dvi modernaus miesto žmogaus, kaip jis jį suvokė, puses, kiekvienai suteikęs savą stilistinį braižą: verslo žmogų ir gero skonio žmogų. Taigi Wagneris apnuogina ir rizikingai, bet atvirai sugretina tai, ką Ringštrasės architektai bandė derinti paslėpdami, kai, pavyzdžiui, Tekstilės kvartale komercinę paskirtį dangstė renesansinių rūmų rezidencinio stiliaus skraiste.

Tačiau Wagnerio architektūrinės kalbos dualizmas truko neilgai. Per kelerius metus racionalusis Vienceilės namų komercinės dalies stilius nugalėjo ir įsivyravo pirmiausia kontorų

pastatuose, o vėliau ir gyvenamuosiuose namuose. Atrodė, kad modernaus žmogaus „dalykiška esmė" (Wagnerio frazė) ir jo profesiniam gyvenimui tinkantis stilius užvaldė visus modernaus žmogaus egzistencijos aspektus. Tokios architektūrinės raidos priežastis buvo valdžios ir verslo biurokratizacija. Augant centralizuotam administraciniam aparatui atsirado toks ploto poreikis, kad jo nebebuvo galima patenkinti tradiciškai įkurdinant kontoras viename ar dviejuose apatiniuose gyvenamųjų namų aukštuose. Wagneris, pirmasis 1882–1884 metais pastatęs autonomišką Vienos kontorų pastatą – Žemės banką, entuziastingai sutiko naujas funkcinio dizaino galimybes.

Paskutiniam architekto kūrybos proveržiui tinkamą progą suteikė likusios Ringštrasės dalies – vadinamojo *Stuben* kvartalo – užstatymas prieškariniame dešimtmetyje. Wagneris dalyvavo rengiant šio kvartalo programą paskutiniame devynioliktojo amžiaus dešimtmetyje. Dvidešimtojo amžiaus pradžioje imperijos vyriausybė paspartino programos eigą paskelbusi konkursą dviem dideliems administraciniams pastatams šiame rajone: naujajai Karo ministerijai ir Imperijos pašto taupomojo banko centrinei būstinei. Šie du projektai, nors modernūs tuo, jog tenkino vienoje vietoje gausiai susitelkusios biurokratijos poreikius, politiškai buvo savotiška atgyvena. Jie reiškė grįžimą prie kariuomenės ir katalikybės Ringštrasės – dviejų žiedo gimimo laikotarpiu viešpatavusių tradicinių jėgų, kurias iš jo pertvarkos netrukus išstūmė liberalizmo pergalė. Tačiau dabar abi šios senos jėgos vėl pasirodė modernia, biurokratine forma. Naujajai Karo ministerijai, imperijos Pentagonui, kur turėjo įsikurti didžiulė modernios prievolininkų kariuomenės administracija, paskirtas Pranciškaus Juozapo kareivinių sklypas. 1850 metais šios kareivinės buvo vienas senos profesionalios kariuomenės kontrrevoliucinių bastionų, jos nugriautos 1898 metais kaip atgyvenusios. Šio užsakymo konkursą Otto Wagneris pralaimėjo; jį gavo tradiciškesnis, baroko atgaivinimą propagavęs architektas.

Wagnerio projektuota Pašto taupomojo banko centrinė būstinė byloja, kad greta nauju socialiniu pavidalu atgijo senos religinės jėgos. Ši institucija sukurta „mažajam žmogui“ – tai valstybės remiamas sumanymas didžiųjų bankinių dinastijų – „Rothschildų partijos“ – viešpatavimui atsverti. Šis sprendimas buvo Socialinių krikščionių partijos institucinis atsakas žemesnei viduriniajai klasei didėjančios žydų bankininkų ir liberalų galios akivaizdoje: daug smulkių indėlininkų sujungs savo išteklius, kad atsvertų saujelės galingųjų įtaką. Devintajame dešimtmetyje Pašto taupomąjį banką sukūręs biurokratas Georgas Cochas tapo kankiniu ir didvyriu krikščionims antisemitams. Tariamai dėl įtakingo žydų pasipriešinimo Cocho rėmėjams nepavyko įkurdinti jo biusto naujajame būstinės pastate. Meras Karlas Luegeris šį reikalą pavertė politine problema. Jo vadovaujama socialinių krikščionių savivaldybė aikštę priešais Pašto taupomąjį banką pervadino Cocho vardu ir, nesunkiai gavusi Otto Wagnerio sutikimą, Cocho biustą pastatė aikštėje ant pjedestalo. Tai buvo pirmasis paminklas antisemitinės kultūros herojui Ringštrasėje.[103] Prisiminkime, kaip pačioje liberalios eros pradžioje Įžadų bažnyčia simbolizavo tradicionalistinės katalikų reakcijos galią viename Ringštrasės gale; liberalizmo erai baigiantis, Pašto taupomasis bankas reiškė šios populistinės jėgos atgijimą kitame gatvės gale, priešais Karo ministeriją.

Kad ir kokia buvo Pašto taupomojo banko antikapitalistinė, politinė reikšmė, jo funkciniai architektūriniai reikalavimai buvo visiškai modernūs. Urbanistinės, verslios gyvensenos gynėjas Otto Wagneris šiame pastate įkūnijo sudėtingą, bet neperpuoštą ir elegantišką, modernų stilių, kurio siekė ne mažiau nei dešimtmetį (24 il.). Čia jis toliau plėtojo jau Vienceilės butuose pastebimas tendencijas: lygus fasadas, kurio langai yra beveik toje pačioje plokštumoje kaip sienos, eksperimentuojama su naujomis medžiagomis (šiuo atveju aliuminiu), supaprastinamas dizainas. Stulbinantis biurokratinio racionalizmo

vienodumas atsispindėjo pačiame pastato paviršiuje: suvienodinti langų apvadai neišsikiša iš fasado, neišpuoštas sienas dengia marmuro plokštės, tvirtinamos brangiais, bet paprastais varžtais, įėjimas pakankamai platus, bet kuklus, palyginti su monumentaliais portalais, pamėgtais statant ankstyvuosius Ringštrasės visuomeninius pastatus.[104]

Išsprendęs kontoros, kaip specialaus pastato tipo, problemas, Wagneris netrukus ėmė taikyti čia atrastus metodus gyvenamųjų namų architektūrai: naudojamas aliuminis, išorinės atitvaros ir lieto gelžbetonio konstrukcijos; drastiškai geomet-



24. Pašto taupomasis bankas (Otto Wagner), 1904–1906, priešais paminklas Georgui Cochui



25. Noištiftgasės 40 (Otto Wagner). 1909–1910

riškai supaprastinamas laiptų, išsikišančių kolonų, lengvų sutvirtinimų dizainas; elegantiškai derinamas interjero apipavidalinimas ir išorės forma. Šiomis savybėmis pasižymėjo Noištiftgasės (*Neustiftgasse*) 40 (25 il.), pirmas gyvenamasis namas, kurį Wagneris pastatė po Pašto taupomojo banko.

Noištiftgasės 40 name Wagneris įgyvendino savo didžiausią naujovę – kontoros pastatui sumanytą naują stilių perkėlė į gyvenamąjį būstą. Tai ženklino ilgos Wagnerio teorijos ir praktikos raidos pabaigą. Ankstyvuoju laikotarpiu jo funkciniai eksperimentai komercinėje statyboje neperžengė pagrindinių renesanso formų ribų (18 il.). Vėliau Vienceilės statiniuose jis pasiekia pirmąją pergalę – utilitarinės formos iš dalies įsiveržia į gyvenamojo namo valdas, kuriose dominuoja tradicija (23 il.).

Pagaliau Noištiftgasės 40 pastate (25 il.) raidos trajektorija pasiekia aukščiausią tašką – kontora nugali gyvenamąjį namą. Vienodo dydžio, be palangių, moduliniai Noištiftgasės 40 langai aiškiai kalba apie komercinio pastato erdvę, susidedančią iš vienodų narvelių. Jie taip pat išreiškia nuomininkų lygybę, skirtingai nei vertikaliai diferencijuoti Ringštrasės butai, kurių fasadai liudija nevienodą gyventojų ekonominę padėtį. Nebėra ir jokios atsitiktinės puošybos – nei Viktorijos laikų dekoro iš akmens, nei *art nouveau* tapybos ir lipdinių. Vien ramios, tiesios linijos ir ornamentai stiprina struktūros geometriškumą. Komercinę erdvę pastato apačioje, nors vis dar atskirtą nuo viršutinių aukštų pagal renesanso tradiciją, stipriai paryškina parduotuvių langai ir juodų glazūruotų plytelių juostos. Viršutiniai Vienceilės gyvenamieji aukštai gražiomis formomis ir puošyba skelbė savo nepriklausomybę nuo komercinių fasadų apačioje, o Noištiftgasės viršutiniai aukštai kukliai susitaiko su verslo dalies stilistika. Dar daugiau, užsiėmęs pilietis, ieškantis šio labai racionalaus statinio, galėjo jį lengvai atpažinti iš aiškios kubo formos, o didelis plokštės pavidalo išorinis panelis iš tolo skelbė pastato adresą.

Noištiftgasės 40 name architektas pagaliau sukūrė vieningą statybos stilių moderniam miesto žmogui ir pasiekė paskutinę savo ilgo eksperimentų kelio atkarpą.

V

1910 metais užbaigęs modernų modulinį pastatą Noištiftgasės 40, Wagneris sugrįžo prie miesto visumos problemos. Nuo to laiko, kai prasidėjo pokyčiai Ringštrasėje, jau buvo prabėgę penkiasdešimt metų, beveik dvidešimt metų nuo tada, kai buvo priimtas antrasis miesto plėtros planas. Wagneris prisidėjo prie abiejų statybos etapų. Pirmajame jis dalyvavo kaip architektas spekuliantas, išpažinęs klasinį istoristinį monumenta-

lizmą, kuriuo buvo persmelktas šis etapas. 1893 metų antrojo miesto plėtros plano konkurse jis pelnė sėkmę sutelkęs visą dėmesį į transporto veiksnį ir estetikos atsisakęs funkcijos bei technikos naudai. Vėlesnį dešimtmetį Wagneris tobulino stilių, kuris išreikštų praktinę modernaus buržua tiesą. Sujungęs naują technologiją ir naują meną, Wagneris sukūrė architektūros pavyzdžių, kuriems stebėtinai nebūdingas istorinis patosas, ir atrado elegantišką, paprastą, funkcionaliai raiškų stilių šiuolaikiškam miesto kontoros ir gyvenamajam pastatui. Jam teliko panašiai suformuluoti miesto idėją – numatyti aplinką, kur jo pastatai realizuos savo funkcines ir estetines galimybes.

Nenuostabu, kad Wagneris išdėstė naują modernaus miesto sampratą atsakydamas į kvietimą vykti į Ameriką, kuri tuomet jau buvo klasikinė didmiesčių šalis. Gražiai išleistoje knygoje *Didmiestis* (*Die Groszstadt*) jis išplėtojo idėjas, kurias buvo parengęs Tarptautinei urbanistinio meno konferencijai Kolumbijos universitete.[105]

Kaip ir Sitte savo knygoje *Der Städtebau*, Wagneris naudojasi Vienos pavyzdžiu miesto projektavimo principams išdėstyti ir labiau akcentuoja ateities galimybes nei praeities praktiką. Wagnerio pažiūros yra arši Sittės ir jo sekėjų kritika, nors paties Sittės vardo jis nemini; tai puolimas prieš „istoristų aimanas dėl miesto statybos problemų".[106] Wagneris niekina „jų pamėgtus šūkius, kad liaudies menas turi įsilieti į miesto vaizdą, kad miesto peizaže turi būti namų jaukumo [*Gemüt*]". Kartu jis atmeta visus Sittės siūlomus būdus tai pasiekti – vaizdingą planavimą, specialiai kuriamas kreivas gatves bei netaisyklingas aikštes ir „deja, taip mėgstamą miesto ‚dabinimą' [*Aufputz*]".[107] Būtent tie veiksniai, kuriuos Sitte laikė neišvengiamu modernaus miesto statybos blogiu – ekonominiai dalykai, „transportas, higiena ir t.t.", Wagneriui atrodė esą pozityvaus planavimo pagrindas. Labiausiai Wagneris vertino masyvų vienodumą, kuriuo Sitte baisėjosi, ir sąmoningai plėtojo jo galimybes, kad pritaikytų jas meniniam miesto projektui.

Wagneris suvokė, kad dėl modernios ekonomikos begalinė miesto plėtra darosi neišvengiama. Jis siejo save su „savaime suprantamu“ noru plėstis, būdingu kiekvieno miesto administracijai. Poreikis plėstis rodėsi psichologine vertybe. Būdamas užkietėjęs miesto buržua, Wagneris neabejojo, kad „dauguma žmonių labiau norėtų gyventi didmiestyje nei mažame mieste ar kaime. [...] Šį reiškinį skatina tai, kad didmiestyje galima užsidirbti pinigų, įgyti socialinę padėtį, susikurti komfortą ir prabangą; čia yra intelektinės ir fizinės veiklos institucijų, gerų ir blogų pramogų ir pagaliau meno.“ Ir architektūroje, ir miesto planavimo srityje menas „privalo miesto veidą pritaikyti šiuolaikiniam žmogui“.[108]

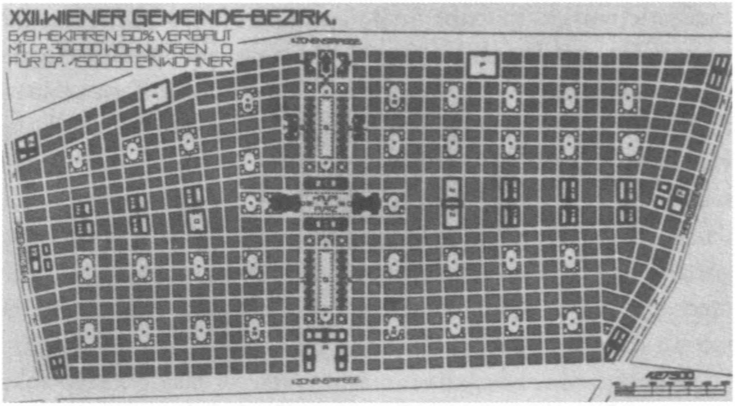
Miesto augimas ir kapitalistinė ekonomika diktavo vienintelį sprendimą miesto milijonams apgyvendinti – didžiulį daugiabutį. „Poreikis gyventi pigiuose ir sveikuose namuose bei mūsų gyvensenai būdingas priverstinis taupumas primeta mums demokratiškumą, kuris suvienodina mūsų gyvenamuosius namus.“ Šį sunkumą mes turime įveikti ne traukdamiesi į praeitį, bet „vienodumą pakylėdami iki monumentalumo“.[109]

Ringštrasės kūrėjų nuomone, monumentalumą galėjo išreikšti tik didingi visuomeniniai pastatai, prie kurių kasdienius reikalus tvarkantį pilietį atvesdavo gatvė. Wagneris monumentalumo suteikia pačiai gatvei. Įprasta eile išdėstyti namai „ilgais lygiais paviršiais įrėmina gatvę“. Nustatyto aukščio statiniai, kurių fasadai neišpuošti trikdančiais ornamentais, pačią gatvę paverčia paminklu. Ramus, linijinis daugiabučio fasadas turėjo ir psichologinį pranašumą. Jis paryškino gatvės trajektoriją, kuri, kaip jau žinome, buvo tokia svarbi suteikiant kryptį ir orientaciją verslo veiklai. Pagaliau projektuotojas menininkas gali pabrėžti monumentalumą ir gatvės krypties funkciją retkarčiais į gatvę įterpdamas architektoninių, dėmesį patraukiančių barokinio stiliaus objektų: taisyklingas aikštes, visuomeninius pastatus ar akmens paminklus. Šių gatvės „intarpų“, kaip Wagneris juos vadina, paskirtis yra ne tiek *sulai-*

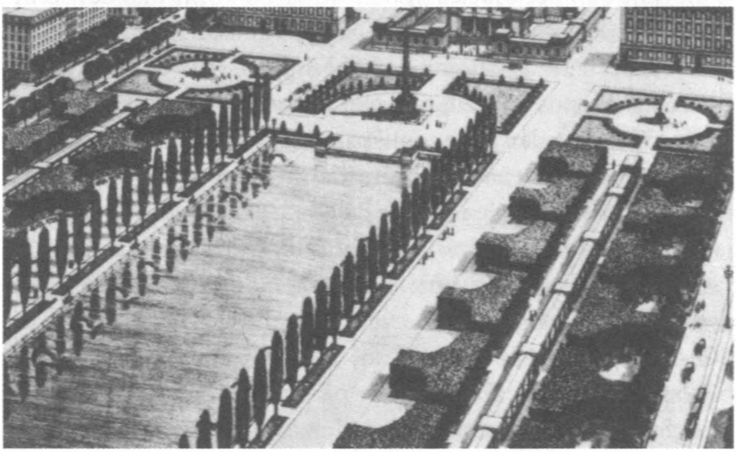
kyti praeivius, kaip manė Sitte, kiek *stumti* pirmyn. Anomijai besipriešinantis Sitte aikštę panaudoja tam, kad sustabdytų judančių žmonių srautą; Wagneris – kad suteiktų šiam srautui tikslą ir kryptį. Wagnerio urbanistinės idėjos remiasi tuo, kokį vaizdą mato važiuojantis žmogus, Sittės – tuo, ką regi pėstysis. Ten, kur Wagneris išreiškia pėsčiojo miestiečio patirtį, tai daroma verslininko arba pirkėjo požiūriu. Wagneris, nelyginant vartotojų Baudelaire'as, džiaugiasi ryškiomis „nenutrūkstamomis gražių parduotuvių eilėmis, kurios žėri meniškomis miesto ir kaimo prekėmis".[110]

Wagneris tikėjo begaline miesto plėtra ir svarstė, kaip tokį miestą padaryti gyvybingą. Jis suvokė, kad miesto centrą reikia išlaisvinti nuo per didelės gyventojų santalkos ir kad darbo bei gyvenamoji vietos turi būti ne per daug nutolusios viena nuo kitos. Kaip ir moderniame daugiabutyje, išeitis buvo modulis. Pasitelkęs Vienos pavyzdį, jis siūlo kiekvieną miesto rajoną projektuoti kaip pusiau autonomišką miestelį su 100 000–150 000 gyventojų. Kiekvienas jų turėtų darbo vietų (Wagneris vengė minėti fabrikus!), vienodus gyvenamuosius blokus, besišliejančius prie žalios aikštės, ir labai taisyklingą „oro centrą" su visuomeniniais ir kultūriniais pastatais. 26 iliustracijoje parodytame plane akivaizdžiai triumfuoja liniuotė ir skriestuvas. „Oro centro" piešinys iš viršaus (27 il.) taip pat liudija, kaip bekompromisiškai Wagneris suvokė savo tikslą – vienodumą iškelti iki monumentalumo. Grandioziški Ringštrasės siekiai atrodo menki prieš Wagnerio didmiesčio utopiją, vėlyvojo racionalisto „proto sapną".

Drąsą praradęs realistas Sitte didžiąją dalį miesto užleido utilitaristams, nors pabrėžė, jog svarbu išsaugoti miesto praeities vertybes ir projektuoti aikštes kaip geresnės miesto ateities modelį. Wagneris pasirinko priešingą kelią: pripažindamas, kad senąjį miestą atstatyti beviltiška, šią užduotį jis paliko istoristams ir rekomendavo esamą miestą tvarkyti ir atnaujinti tik tiek, kiek būtinai reikia. Jo žvilgsnis krypo ten, kur buvo



26. Modulinis miesto rajonas (Otto Wagner). 1911



27. Oro centro piešinys (Otto Wagner). 1911

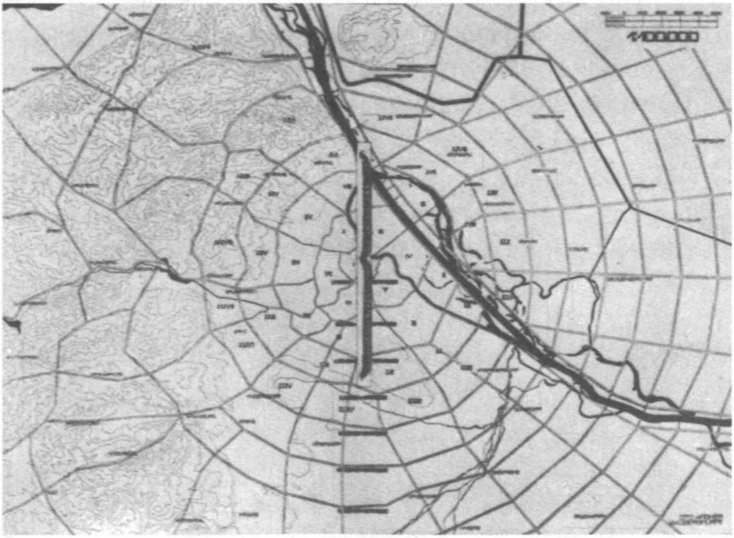
ateitis: į periferiją ir ją supantį užmiestį. Ten dar galima racionaliai suplanuoti miestą. Kaip ir 1893 metų projekte, savo studijoje *Die Groszstadt* Wagneris numatė spindulines geležinkelių ir gatvių arterijas, iš centro vedančias augimo kryptimi (28 il.).

Taip suformuoto tinklo akutėse, atėjus laikui, galima pridurti naujų miesto dalių. Wagneris iškart atmetė žaliosios juostos aplink miestą idėją – kaip tik tuomet, kai reformatoriška so-

cialinių krikščionių valdžia iš tiesų tokią juostą kūrė. Jis rašė: „Galų gale [žalios] juostos aplink miestą kūrimas yra tik iš anksto nustatytas suvaržymas, kurio tikrai reikia vengti [...]. Būtų teisingiau kiekviename rajone pastatyti deramą oro centrą.“ III Wagnerio racionalizmas nepaliko vietos romantiškai gamtai. Jo projektai patys aiškiai rodo, kad begalinis miestas ne tik užgoš žemę, bet ir visą augmeniją pavers žalia architektūrine skulptūra.

Sittės jausenai negalėjo būti nieko svetimesnio. Jis ėjo kitu keliu: jo rami ir tapybiška miesto bendruomenė apglėbia *natura naturante*. Tokia būdinga Wagnerio miesto projektams alėja, kur medžiai yra vien ornamentinis gatvės gestas, Sittei atrodė esąs „pats griežčiausias kaltinamasis aktas mūsų skoniui“.

Ar gali būti kas labiau išsigimėliška nei paimti laisvą, natūralią medžių formą, kuri kaip tik mieste galėtų sukurti tikros gamtos stebuklą, ir išrikiuoti vienodo aukščio medžius matematiškai



28. Modulinis augančio miesto planas (Otto Wagner). 1911

> apskaičiuotais tarpais [...], ir, baisiausia, šią rikiuotę ištęsti iki begalybės. Tikrąja žodžio prasme skauda galvą nuo tokios slegiančios nuobodybės. Ir tai yra pagrindinė mūsų miesto geometrinio tikėjimo planuotojų meninė forma![112]

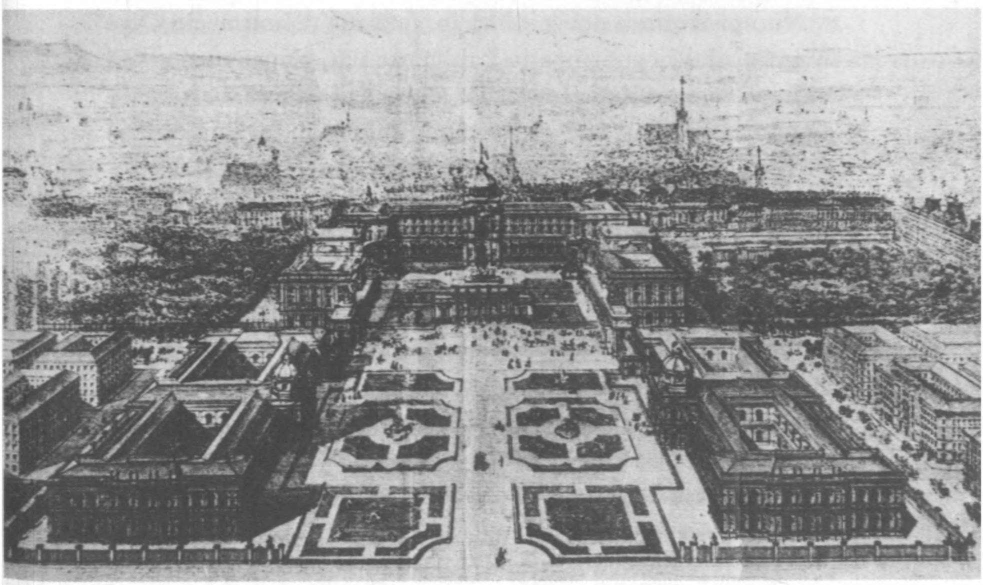
Camillo Sitte ir Otto Wagneris, romantiškas archaikas ir racionalus funkcionalistas, pasidalijo nesuderinamus Ringštrasės paveldo elementus. Amatų tradicijos besilaikantis Sitte perėmė Ringštrasės istorizmą ir sukūrė komunitarinio miesto atgaivinimo projektą, kuriame ateities modeliu pasirinkta uždara aikštė. Buržuaziškai tikintis modernia technologija Wagneris iš Ringštrasės kaip pagrindą paėmė tai, ko labiausiai nekentė Sitte: pirminę gatvės dinamiką. Konservatyvusis Sitte, būgštaudamas dėl laiko atnešamų permainų, dėjo viltis į sutramdytos erdvės miestą, į žmogiškas, visuomeninančias aikštės ribas. Wagneris pajungė miestą laiko diktatui labiau nei ankstesnieji Ringštrasės pažangos šalininkai. Taigi gatvė tapo karaliene, skubančių žmonių arterija; aikštė čia daugiausia galėjo tarnauti kaip gatvės tikslas, suteikiantis kryptį ir orientaciją tiems, kas ja keliauja. Stilių, peizažą, visus elementus, kuriais Sitte siekė įvairovės ir vaizdingumo kovodamas su modernia anomija, Wagneris iš esmės naudojo gatvės ir jos laiko trajektorijos įspūdžiui sustiprinti.

Nors abu teoretikai skirtingais būdais maištavo prieš prastai derančią Ringštrasės istoristinio grožio ir modernaus praktiškumo sintezę, jie abu liko ištikimi monumentalumui – svarbiausiajai liberalaus buržuazinio miesto statytojų vertybei. Plėtodamas Ringštrasės reformos siūlymus Sitte projektavo aikštes kaip erdvinę aplinką puikiesiems visuomeniniams pastatams išdidinti.[113] Wagneris vertino miesto planuotojo kaip menininko sėkmę pagal jo sugebėjimą vienodumą pakylėti iki monumentalumo.

Būdami abu atsidavę monumentalumui, jie vieningai žavėjosi grandioziškiausiu viso Ringštrasės pertvarkymo projektu –

išorine Rūmų aikšte (29 il.). Šią mamutišką aikštę suprojektavęs Gottfriedas Semperis pavadino ją Imperatoriaus forumu (*Kaiserforum*). Ji buvo skirta sujungti rūmus su dviem didžiaisiais anapus gatvės esančiais Gamtos istorijos ir Meno istorijos muziejais. Semperis, Richardo Wagnerio draugas ir bendražygis 1848 metų kovoje už laisvę, sukūrė pirmuosius Wagnerio teatro projektus – čia bus statomos išganingosios Wagnerio muzikinės dramos. Argi Sitte galėjo juo nesižavėti? Po revoliucijos Semperiui teko bėgti į Angliją, ten jis tapo vienu iš meną ir pramonę suvienijusio Pietų Kensingtono muziejaus įkūrėjų ir drauge įtakingu architektūros teoretiku pozityvistu. Šios jo savybės, žinoma, traukė Otto Wagnerį.

Ringštrasės Imperatoriaus forumą Semperis pasiūlė kaip praktišką „reprezentacinės“ miesto projektavimo problemos sprendimą. Milžinišką aikštę jis sumanė taip, kad ši mestų iššūkį Försterio ratu besidriekiančios erdvės suverenumui.



29. Išorinė Rūmų aikštė (Gottfried Semper). 1869

Forumas būtų Ringštrasę kertanti ašis. Didelės arkos sujungtų pirmame plane esančius muziejus su dviem imperatoriaus rūmų priestatais gilumoje. Ši ašis pertrauktų grindinio juostą, kuria Ringštrasė pakeitė vidinį miestą supusias akmens sienas. Ji sujungtų sena ir nauja: dvarą ir populiarius aukštosios kultūros centrus, senos karališkosios šeimos namus ir buržuazinio mokslo bei meno institutus, vidinį ir išorinį miestus.

Sittės nuomone, Semperis sumanė „didingą, naują Rūmų aikštę [...] kolosaliai“, senųjų meistrų, ypač Romos, dvasia. Nepaprasto dydžio Romoje buvo sukurta erdvinių modelių, tinkančių moderniems miestams, erdvių, kuriose „galėjo tilpti milžiniškos žmonių masės“. Įprastinis Sittės intymumo ir vaizdingumo troškimas neatsilaikė prieš herojiškas Semperio projekto proporcijas. Jis manė, kad šio projekto, kuris Ringštrasės pertvarkymo pradžioje „tikriausiai būtų atrodęs utopiškas“, užsakymas yra Vienos brandos požymis. Atėjo laikas pasirodyti dramatinės erdvės meistrui Semperiui – išmušė jo valanda.[114]

Nuo paskutinio devynioliktojo amžiaus dešimtmečio Otto Wagneris žavėjosi Semperiu kaip teoretiku, pripažinusiu, kad stilių pirmiausia lemia tikslas ir technologija. Be to, baroko didingumas ir aiškūs Semperio Rūmų ir muziejų forumo centrai atitiko Wagnerio racionalumo bei apimties sampratą. Tiesiomis linijomis įrėmintos pievelės, į portalus ar kitas vietas aiškiai vedantys takai, paprasta pastatų išdėstymo simetrija tarytum būtų buvusi sukurta patenkinti Wagnerio krypties aiškumo monumentaliose erdvėse reikalavimą. Wagneris manė, kad Vienos meninių nesėkmių kontekste Semperio kūrinys nusipelno išskirtinės šlovės. „Nors būta puikių prielaidų, Viena per šešiasdešimt metų nesukūrė jokio didmiesčio įvaizdžio [*grossstädtisches Bild*], išskyrus Semperio išorinę Rūmų aikštę [...], tuo tarpu pati Ringštrasė atsirado vien dėl laimingo atsitiktinumo.“ Wagneris pasitelkė Semperio aikštę kaip išimtį, kad nespecialistams įrodytų, jog „gražus didmiestis negali iškilti be vizijos [*Die Groszstadt*], be meno, visados pašventinančio tai, kas gimsta“.[115]

Ironiška, tačiau šis vienintelis Ringštrasės statinys, vieningai pakerėjęs abu mūsų kritikus, niekada nebuvo užbaigtas. Semperio arkos, turėjusios sujungti imperatoriaus rezidenciją su buržuazijos kultūros židiniais, neiškilo virš Ringštrasės. Greitai lekiančių mašinų paryškinta gatvė tik dar labiau atskyrė vidinį miestą ir už jo esančius rajonus.

Bet kuriame amžiuje tik nedaugelio architektų ar miesto planuotojų svajonėms lemta išsipildyti. Sittės ir Wagnerio ateities miesto vizijoms sekėsi dar blogiau nei Semperiui ir jo forumui. Sparčiai augančiuose amžiaus pabaigos miestuose greitos istorijos tėkmės pojūtis vertė gero miesto idėjas įskiepyti skubiai, kol spekuliacija ir visuomenės abejingumas ateities miesto nepavertė padrikai besiplečiančia pilkuma. Todėl Sitte ir Wagneris savo idėjas nenuilsdami skleidė savo mokyklose, viešose paskaitose, spaudoje, nesuskaičiuojamuose valstybės, savivaldybės ir profesinių sąjungų komitetuose. Abu pasirodė esą devynioliktojo amžiaus vaikai – pasirinko to amžiaus mėgstamą priemonę – muziejų, kad savąsias idėjas perduotų ateinančioms kartoms. Kiekvienam muziejus buvo pedagoginis projektas ir sykiu savotiškas ilgesingas asmeninis paminklas, sudramatinęs jų idėjas, kurias kiekvienas stengėsi įpiršti nepaklusniai socialinei tikrovei. Abiejų architektų muziejų projektų palyginimas (nė vienas jų nebuvo pastatytas) leidžia mums galutinai suvokti jų kaip kritikų reikšmę.

Sitte savo muziejų sumanė kaip didelį bokštą – nacionalinį paminklą vokiečių kultūrai. Jame turėjo būti saugomi vizualūs eksponatai įspūdingam moksliniam projektui, kurį Sitte kūrė visą gyvenimą, – septyntomei visuotinio meno formų istorijai (*Gesamtkunstgeschichte*). Projektuodamas miestą, Sitte nenoriai nusileisdavo moderniems utilitariniams reikalavimams ir ekonomikos spaudimui; muziejų jis įsivaizdavo nesugadintą tikrovės, „nevaržomą jokio praktinio tikslo, gryną meninį nacionalinį paminklą“. Tiek forma, tiek vieta išreiškė ir teigiamą idealą, ir tikrąjį atsitraukimą. Sitte pavadino muziejų „Olando

bokštu“ (*Holländer Turm*) ir norėjo, kad jis būtų toli nuo miesto, ant pliko kranto. Manoma, kad bokšto pavadinimą jis pasirinko įkvėptas Wagnerio *Skrajojančio olando*.[116] Galbūt Sitte čia Olandą sieja su senstančiu Goethės Faustu, kuris, galiausiai tapęs moderniu žemės atkariautoju ir utopinės bendruomenės kūrėju, Olandijoje pastato bokštą.[117] Kad ir kokia būtų buvusi įvaizdžio kilmė, Sittės muziejus-bokštas falo forma ir istoristiniu turiniu išreiškė architekto norą teigti praeities galią prieš dabarties plėšrumą. Sitte parinko bokštui psichologiškai tinkamą vietą. Tokia nekrofiliška fantazija galėjo būti saugiai puoselėjama tik toli nuo tikro modernaus didmiesčio.

Otto Wagnerio svajonių muziejus buvo kitoks. Jis turėjo būti skirtas dabarties ir ateities menams. Tačiau, panašiai kaip Sittės paminklas vakardienos menams, Wagnerio rytojaus muziejus įamžina jo dar neįvykdytą įsipareigojimą pakeisti miesto civilizaciją. Wagneris irgi visą gyvenimą domėjosi muziejų reikalais. Karjeros pradžioje (1880) jis suprojektavo savotišką utopinį miestą-muziejų, pavadintą „Artibus“ (30 il.). Šis hipertrofuotas miesto rojaus dailiųjų menų kampelis su menų panteonu jo centre rodo, kad iš pradžių Wagneris visiškai pritarė Ringštrasės kultūros siekiams.[118] Bet 1897 metais, kai jis tapo secesininku ir pradėjo ieškoti naujo stiliaus, jo muziejaus idėjos pakito. Jis prisijungė prie secesijos kampanijos įkurti valstybės remiamą modernaus meno muziejų. Politinė agitacinė jo veikla, dalyvavimas Kultūros ir švietimo ministerijos Menų tarybos darbe bei pateikti muziejaus projektai mažai tepagelbėjo šiam reikalui ir neatnešė jokių užsakymų.[119] Wagneris atmetė vyraujančią modernaus muziejaus koncepciją, pagal kurią muziejus tebūtų surinktų ir kuratorių prižiūrimų atskirų *objets d'art* saugykla. Vengdamas net pavadinimo „muziejus“, jis kalba apie dinamišką vitriną, kuri pateiktų „aiškų ateinančio amžiaus meninės produkcijos vaizdą“.[120] Galerijos interjerą Wagneris įsivaizdavo nebaigtą. Erdvė būsianti padalyta į dvidešimt dalių ir visą amžių kas penkerius metus po vieną dalį

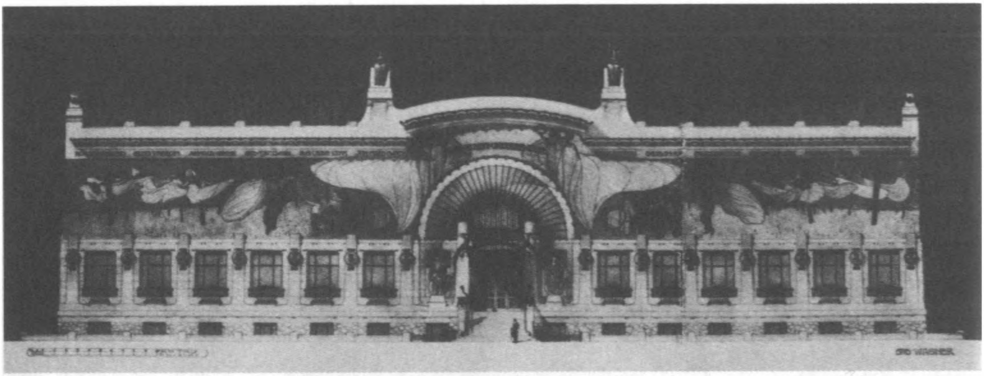


30. Muziejų miesto projektas: „Artibus“ (Otto Wagner). 1880

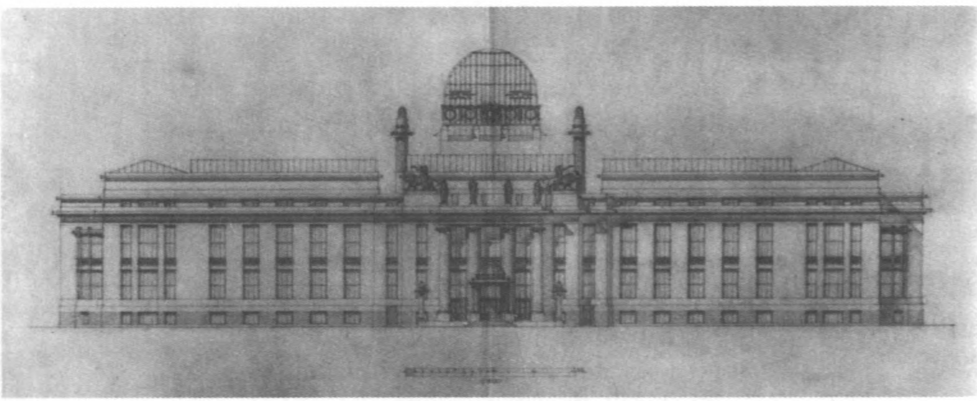
užpildoma. Kiekvienoje dalyje bus bendra geriausių meno ir architektūros darbų, sukurtų per paskutinį penkmetį, paroda. Jokių kuratorių nereikės, jie čia nebus pageidaujami. Wagneris teigė, kad kiekvieną penkmečio menų parodą rengti reikėtų pavesti žymiam to meto menininkui arba grupei menininkų, „kurių kūryba atitinka jų laikmečio pajautą ir dvasią“.[121] Taigi Sittės muziejus moksliškas, orientuotas į praeitį, kuratoriškas ir statiškas, o Wagnerio meno namai patys save suformuoja – jie nukreipti į dabartį, kūrybingi ir dinamiški.

Pirmoji architektūrinė forma, kurią Wagneris suteikė „Mūsų amžiaus meno kūrinių galerijai“ 1900 metais, buvo tiek pat prigludusi prie žemės, kiek Sittės kylanti į viršų: tvirtas, žemas dviejų aukštų pastatas (31 il.). Visą platų, horizontalų antrojo aukšto fasadą Wagneris uždengė majolikos frizu, išreiškiančiu garsią jo idėją apie tikrąją modernaus meno paskirtį: „Menai pakelia anksčiau žmoniją slėgusį šydą.“[122] Šiame projekte dar jaučiame Wagnerio reformisto entuziazmą ir jo istorinį optimizmą.

Apie 1913 metus septyniasdešimtmetis Wagneris vėl perbraižo savo modernios galerijos planus, ir optimizmo čia jau kur



31. Mūsų amžiaus meno kūrinių galerija (Otto Wagner). 1900



32. Meno namai „MCM-MM" (Otto Wagner). 1913

kas mažiau.[123] Naujasis pastatas, pavadintas paprasčiausiai „MCM-MM", nė iš tolo neprimena ideologinio pareiškimo apie reveliacinę modernaus meno funkciją; jame keistai susipina moderni pasaulėjauta ir tradicinė forma (32 il.). Sienas Wagneris projektuoja moderniai, kaip lukštą, už kurio galime numanyti esant tūrį, bet ne masę. Tačiau pastato forma jis grįžta prie istorijos ir Ringštrasės meistrų. Jo pastatas turi aiškių sąsajų su Semperio ir Hasenauerio Meno istorijos ir Gamtos

istorijos muziejais (29 il.): du aukštai padalyti į penkias kolonomis įrėmintas dalis su išsikišančiu centriniu įėjimo bloku. Keisčiausias elementas šioje neorenesansinės Ringštrasės formos citatoje yra fasadą karūnuojantis kupolas. Wagnerio mokytojai statydavo tvirtą, dengtą kupolą, o jis pats iškelia tik metalinių strypų karkasą, tarsi skeletinį *memento mori* Ringštrasės renesansui.

Nors ir stengėsi išvengti atsiskyrėliškos Sittės mąstysenos, Wagneris vis labiau suvokė menininko vienišumą ir santykinį bejėgiškumą bandant paveikti modernų pasaulį, net jei tenkinamos šio pasaulio praktinės reikmės. Šis suvokimas privertė Wagnerį vėl atsigręžti į praeitį, kurią troško pamiršti. Paskutinį kartą likimas pasišaipo iš šio racionalaus optimisto, kai jo paties išdidaus šūkio tiesa – *Artis sola domina necessitas* – galiausiai jį priverčia paminklą modernybės estetiniams modeliams suprojektuoti kaip istorinį muziejų. Savo puoselėjamo gimtojo miesto centrui Wagneris nelauktai sukuria Sittės „Olando bokšto" krantinėje atitikmenį – idealių ateities vizijų muziejų, kurio forma – iš Ringštrasės atklydęs vaiduoklis, tos pačios Ringštrasės, kurios istoristinės kultūros ribas jis taip ryžtingai siekė peržengti.

[1] Hans Bobek ir Elisabeth Lichtenberger, *Wien*, Graz-Köln, 1966, p. 60–61.

[2] Karl Glossy, „Kajetan Felder", *Neue Oesterreichische Biographie* (toliau *N.O.B.*), t. IV, p. 215–217.

[3] Išsamų Vienos administracinės istorijos aprašymą žr. Rudolf Till, *Geschichte der Wiener Stadtverwaltung*, Wien, 1957, p. 38–99.

[4] Būta dviejų išimčių: 1898 metais vieną visuomeninės namų statybos projektą sukūrė fondas, skirtas Pranciškaus Juozapo jubiliejui; ir 1912 metų komercinis projektas. Žr. Bobek ir Lichtenberger, *Wien*, p. 56–57.

[5] Bobek ir Lichtenberger, *Wien*, p. 45–47.

[6] Eduard Suess, *Erinnerungen*, Leipzig, 1916, p. 171.

[7] Nuo 1840 iki 1870 metų Vienos gyventojų ir ekonominių įmonių skaičius padvigubėjo. Apie devynioliktojo amžiaus miesto pertvarkymą skatinančias struktūras žr. Bobek ir Lichtenberger, *Wien*, p. 30–41.

[8] Apie sudėtingą kariškių požiūrio į miesto plėtros planus raidą žr. Walter Wagner, „Die Stellungnahme der Militärbehörden zur Wiener Stadterweiterung in den Jahren 1848–1857", *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien*, t. XVII/XVIII, 1961–1962, p. 216–285. Apie galutinę Grünnės poziciją imperatoriaus leidimo naudoti šlaitą išvakarėse žr. ibid., p. 282–284.

[9] *Neue Freie Presse*, 1873, gruodžio 2, rytinė laida.

[10] Reinhold Lorenz, „Politische Geschichte der Wiener Ringstrasse", in *Drei Jahrhunderte Volk, Staat und Reich*, Wien, 1944, p. 487–489. Sklypo bažnyčiai paskyrimas šlaite, žinoma, priartino bendrą 1857 metų įsakymą, leidžiantį užstatyti šlaitą.

[11] 1849–1855 metais prie Pietinės stoties pastatytame Arsenale turėjo įsikurti trys pulkai ir artilerijos dirbtuvė. Architektai Siccardsburgas ir van der Nüllis dalyvavo šiame darbe, nors abu buvo Akademinio legiono – pagrindinės karinės jėgos, 1848 metais nepaklususios armijai – karininkai. Arsenalą papildė prabangus Karo muziejus, pirmoji šlaite pastatyta „kultūrinė institucija". Jo architektas buvo Theophilis Hansenas, graikų revoliucijos entuziastas, vėliau suprojektavęs Austrijos parlamento pastatą. Didžiausios Pranciškaus Juozapo kareivinės (1854–1857) amžiaus pabaigoje buvo nugriautos ir jų vietoje pastatyta Karo ministerija – naujo stiliaus biurokratizuotos armijos būstinė. Heinrich Friedjung, *Oesterreich von 1848 bis 1860*, 3-ias leidimas, Stuttgart–Berlin, 1912, t. II, i, p. 424–426.

[12] Kariuomenė veltui reikalavo dar platesnės gatvės nei jai nustatytos 82 pėdos. Wagner, „Die Stellungnahme...", p. 284.

[13] Cit. iš Bruno Grimschitz, *Die Wiener Ringstrasse*, Bremen–Berlin, 1938, p. 6. Taip pat žr. *Die Wiener Ringstrasse, Bild einer Epoche*, sudarytoja Renate Wagner-Rieger, Wien–Köln–Graz, 1969 et seq., t. I: *Das Kunstwerk im Bild*, 1969, p. 87.

[14] Grimschitz, op. cit., p. 6. Geografė Elisabeth Lichtenberger išsamiausiai aptaria spindulinį susisiekimo modelį, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse", in *Die Wiener Ringstrasse*, t. VI, p. 24–26.

[15] Paminėtinos dvi principo atgręžti fasadus į gatvę išimtys – Meno istorijos ir Gamtos istorijos muziejai, kurie per erdvę, projektuotojų sumanytą kaip aikštę, žiūri vienas į kitą (žr. p. 99).

[16] Cit. iš Grimschitz, op. cit., p. 8.

[17] Žr. p. 219–222.

[18] Norbert Wibiral ir Renata Mikula, „Heinrich von Ferstel", in *Die Wiener Ringstrasse*, t. VIII, iii, p. 44–49.

[19] Lorenz, *Drei Jahrhunderte...*, p. 497–499; Friedjung, *Oesterreich von 1848 bis 1860*, t. II, i, p. 426–427; Wibiral ir Mikula, „Heinrich von Ferstel", p. 55–57.

[20] Ferstelis, tikras „antrosios visuomenės“, kurioje buržuazija susiliejo su aristokratija, atstovas, statė ne tik didingus visuomeninius pastatus, bet ir rūmus imperatoriaus šeimos nariams bei bankininkams, taip pat daugiabučius namus spekuliacija besiverčiančioms statybos bendrovėms. Apie Ferstelio karjerą žr. Wibiral ir Mikula, „Heinrich von Ferstel“, passim; apie jo dalyvavimą įvairiuose Universiteto projektuose žr. p. 44–75.

[21] Cit. iš 1871 metų rugpjūčio 4 dienos profesorių laiško, ibid., p. 61.

[22] Muzikos draugijos salę, Dailės akademiją, biržą, Evangelikų mokyklą ir Parlamentą.

[23] Pokalbis su Hansenu, užrašytas Suesso, in *Erinnerungen*, p. 171–172. Nuo 1838 iki 1846 metų Hansenas dirbo mokytoju ir architektu jaunoje graikų monarchinėje valstybėje, o 1861-aisiais suprojektavo Graikijos mokslų akademiją.

[24] Šios ir kitos planavimo istorijos detalės minimos bendros parlamentinės planavimo komisijos pranešime, *Bericht zur Begutachtung der Pläne für das neue vereinigte Parlaments-gebäude zu Wien eingesetzten gemischten Kommission*, 1873, kovo 5, Baron Kübeck, *Berichterstatter*, Wien, 1873. Taip pat žr. Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien, 1970, p. 177–178.

[25] Dabartinėje Schillerio aikštėje.

[26] Kundmanno Atėnės statula, nors ir numatyta Hanseno projekte, buvo pastatyta tik 1902-aisiais, praėjus beveik dvidešimt metų po pastato baigimo, kai racionalumo dvasia jau buvo seniai palikusi Parlamentą.

[27] Suess, *Erinnerungen*, p. 171–172. Apie karštą diskusiją dėl muziejaus konkurso žr. *Festschrift des historischen Muzeums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*, I dalis. Alphons Lhotsky, *Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg*, Wien, 1941, p. 53–92.

[28] Suess, *Erinnerungen*, p. 216.

[29] Friedjung, *Oesterreich von 1848 bis 1860*, t. II, i, p. 427–428.

[30] Išsamūs, asmeniški ir dažnai skvarbūs Hitlerio samprotavimai apie Ringštrasę atskleidžia jos kaip gyvenimo būdo simbolio jėgą ir vitališkumą. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, vertėjas Ralph Mannheim, Boston, 1943, p. 19.

[31] Ibid., II ir III skyriai, passim.

[32] Lichtenberger, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse“, p. 46.

[33] Žodis *Palast*, vartojamas vienas, reiškė ne tik prabangų vienos šeimos namą, bet ir įspūdingus klubus, organizacijų pastatus, ir net šiokio tokio didingumo turinčius sandėlius. Plg. Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 205–206.

[34] Apie devynioliktojo amžiaus namų statybą Vienos darbininkų klasei žr. Bobek ir Lichtenberger, *Wien*, passim.

[35] Išsamią diskusiją apie tai, kaip iš tradicinių formų išsirutuliojo devynio-

liktojo amžiaus gyvenamųjų namų formos, žr. Lichtenberger, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse", p. 46–48.

[36] Ibid., p. 34–36; Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 216.

[37] Lichtenberger, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse", p. 34.

[38] Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 206.

[39] Plg. Lichtenberger, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse", p. 34, 39–43.

[40] Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 206.

[41] Išsamią socialinę žiedo savininkų ir nuomininkų analizę žr. Franz Baltzarek, Alfred Hoffmann ir Hannes Stekl, „Wirtschaft und Gesellschaft der Stadterweiterung", in *Die Wiener Ringstrasse*, t. V, Wiesbaden, 1975.

[42] Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 207–209, iš čia paimtas ir aukšto planas. Taip pat žr. Theophil Hansen, „Die für die Allgemeine Oesterreichische Baugesellschaft ausgeführte Baugruppe am Schottenring", *Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur- u. Architektenvereins*, p. 30, 1–6 il.

[43] Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 208. Savaime aišku, kad architektai, dirbę visuomeniniame ir privačiame sektoriuje, sudarė įtakingą interesų grupę. Apie tai, kaip jie veikė architektūros mokymą Dailės akademijoje, žr. Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste Wiens*, Wien, 1967, p. 119–246, passim.

[44] Ferstelis abiem šiems klientams pastatė rūmus su įdomiomis vidinio planavimo variacijomis, atitinkančiomis vis dar išliekantį skirtumą tarp senosios diduomenės ir finansinės aristokratijos gyvensenos. Žr. Wibiral ir Mikula, „Heinrich von Ferstel", p. 76–85.

[45] Lichtenberger, „Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse", p. 55–58. Apie išsamų atskirų kvartalų savininkų ir nuomininkų pasiskirstymą pagal jų socialinę padėtį, kuriuo remiasi šie ir tolesni samprotavimai, žr. p. 53–63; medžiaga patogiai pateikta lentelėse.

[46] Ibid., p. 58, 68–72.

[47] Ibid., p. 57–59.

[48] Ibid., p. 63.

[49] Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 5-as leidimas, Wien, 1922, p. 102.

[50] Ibid., p. 121–122, 102.

[51] Ibid., p. 101.

[52] Ibid., p. 2.

[53] Ibid., p. 92.

[54] Ibid., p. 2.

[55] Ibid., p. 2–12.

[56] Ibid., p. 56.

[57] Ibid., p. 67, 33.

[58] Plačiau apie vyresniojo Sittės pagrindinius architektūrinius darbus žr. „Sitte, Franz", in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1907–1950, t. XXXI, p. 106. Apie 1848 metų revoliucijos architektūrinį aspektą žr. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 106–108. Franzo biografiją žr. Heinrich Sitte, „Camillo Sitte", *N.O.B.*, t. VI, p. 132–149, passim.

[59] Piorų aikštę knygoje *Der Städtebau* jis prisimena netiesiogiai, aptardamas vietinį baroko bažnyčios ir aikštės modelį, p. 151–152.

[60] *Die Wiener Ringstrasse*, t. I, ii, *Erläuterungen*, p. 139; Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, p. 150.

[61] *Die Wiener Ringstrasse*, t. I, ii, p. 139–140. Pastatas baigtas 1871 metais. Apie jį plačiau žr. Wibiral ir Mikula, „Heinrich von Ferstel", p. 126–133.

[62] Palyginti su Vokietija, Austrijos amatų pramonė ir smulkūs prekiautojai rodė atkaklią socialinę ištvermę ir per didžiąją depresiją po 1873-iųjų darė politinį spaudimą liberalizmui. Apie tai žr. Hans Rosenberg, *Grosse Depression und Bismarckzeit*, Berlin, 1967, p. 227–252.

[63] Šis pareigūnas buvo Armandas von Dumreicheris, Vienos universiteto chirurgijos profesoriaus sūnus ir asmeninis Eitelbergerio draugas. Septintojo dešimtmečio Austrijos–Prūsijos konfliktas sužadino ir sugniuždė jo vokiškąjį nacionalizmą, ir jaunasis biurokratas pasuko kultūrinio nacionalizmo link, pirmiausia dėl jo didelių politinių galimybių. Nors amatų stiprinimą rėmė ir daugiau konservatyvios aristokratijos bei patys amatininkai, verta paminėti, kad amatų atgaivinimui būtent per švietimą vadovavo nusivylęs liberalas. Dėl nacionalistinių įsitikinimų Dumreicheris 1886 metais atsistatydino iš pareigų valstybės biurokratiniame aparate, kad gintų savo tiesą Parlamente. Po dešimties metų jis paliko liberalų Konstitucinės partijos pareigūno postą, nes partija atsisakė iki galo kovoti prieš slovėnų teises mokyklose. Žr. Ferdinand Bilger, „Armand Freiherr von Dumreicher", *Neue Oesterreichische Biographie, 1815–1918*, Wien, 1923 et seq., t. V, p. 114–129.

[64] George R. Collins ir Christiane Crasemann Collins, *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning, Columbia University Studies in Art History and Archeology*, nr. 3, New York, 1965, p. 8.

[65] Išsamų Sittės straipsnių sąrašą žr. ibid., p. 112, 12 išnaša.

[66] Wilhelm Kienzl, „Hans Richter", *N.O.B.*, t. VII, p. 218–224.

[67] Sitte, „Camillo Sitte", *N.O.B.*, t. VI, p. 138, 140–141, 143. Jis taip pat sukūrė kostiumus *Parsifaliui*. Žr. Robert Judson Clark, *Joseph Maria Olbrich and Vienna*, nepublikuota disertacija, Princeton University, 1973, p. 24, 37 paaiškinimas.

[68] Nepainioti su to paties vardo secesijos architektu.

[69] *N.O.B*, t. VI, p. 138, 141, 143.

[70] *Richard Wagner und die deutsche Kunst*: Ein Vortrag, Separatabdruck aus

dem Zweiten Jahresbericht des Wiener Akademischen Wagner-Vereins, Wien, be datos (1875). Tolesnis aptarimas remiasi šiuo pranešimu.

[71] *Du hast sie zerstört,*
Die schöne Welt,
...
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf.

[72] Goethės *Fauste* herojus, kaip modernus verslininkas kurdamas naują visuomenę nuo jūros atkariautoje žemėje, pražudo dorą valstiečių porą, atstovaujančią senajai tvarkai. Tačiau Faustas iškyla virš šio socialinio nusikaltimo savo galutine laisvos gamintojų visuomenės vizija. Goethe, *Faust*, II dalis, V veiksmas.

[73] Tai ryšku Mechitaritų bažnyčioje, kurią jis ne tik suprojektavo, bet ir atliko tapybos darbus. Žr. Sitte, „Camillo Sitte", *N.O.B.*, t. VI, p. 141.

[74] Camillo Sitte, „Grossstadtgrün", 1900, 5-ojo *Der Städtebau* leidimo priedas, p. 211.

[75] Sitte, *Der Städtebau*, p. 102.

[76] Miesto konkursas kvietė pateikti „visą municipalinę Vienos teritoriją reguliuojančio bendro plano apmatus [*zur Erlangung von Entwürfen für einen Generalregulierungsplan über das gesammte Gemeindegebiet von Wien*]".

[77] Žr. Sokratis Dimitriou, „Grossstadt Wien – Städtebau der Jahrhundertwende", *Der Aufbau*, t. XIX, 1964, p. 189, 192.

[78] Tai yra Gottfriedo Semperio, pirmojo pramoninio meno teoretiko, šūkis. Heinz Geretsegger ir Max Peintner, *Otto Wagner, 1841–1918*, Salzburg, 1964, p. 12.

[79] Dimitriou, „Grossstadt Wien", p. 193, 196.

[80] Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiet*, 4-as leidimas, Wien, 1914, p. 76. Tai yra išplėstas Wagnerio vadovėlio leidimas. Pirmą kartą jis išleistas 1895 metais pavadinimu *Moderne Architektur.* Wagneris teigia, kad jis pakeitęs pavadinimą iš „Architektūros" į „Statybos meną" paveiktas Hermanno Muthesiuso polemikos *Baukunst, nicht Stilarchitektur* – svarbaus dokumento, maištaujančio prieš istorinę estetiką.

[81] Ibid., p. 10–11.

[82] Otto Wagner, *Die Groszstadt. Eine Studie über diese*, Wien, 1911, p. 39.

[83] Hans Ostwald, *Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines baukünstlerischen Schaffens*, Disert. ETH Zürich, Baden, 1948, p. 24.

[84] Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner*, p. 11.

[85] Ostwald, *Otto Wagner*, p. 17.

[86] Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner,* p. 12.

[87] Žr. p. 102.

[88] Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit,* p. 75.

[89] Dagobert Frey, „Otto Wagner“, *N.O.B.*, t. I, p. 181.
[90] Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner*, p. 56.
[91] Pirminiame plane dalį arkos puošė įmantrūs išraitymai, dabar juos pakeitė tiesių linijų spyriai, simbolizuojantys funkciją. Žr. ibid., p. 55, il. 25.
[92] Plg., pavyzdžiui, Carroll Meeks, *The Railroad Station*, New Haven, 1956, passim.
[93] Carlas Hasenaueris (1833–1894), iki tol minėtą postą užėmęs profesorius, buvo išrinktas dėl puikaus monumentalių stilių išmanymo; jis suprojektavo ar dalyvavo projektuojant keletą didingiausių žiedo pastatų: du muziejus, Dvaro teatrą ir naujuosius imperatoriaus rūmus. Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste Wiens*, p. 251–252.
[94] Cit. iš Ostwald, *Otto Wagner*, p. 60.
[95] Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, p. 17, 31–33.
[96] Ibid., p. 26–27.
[97] Žr. V skyrių, p. 223–227.
[98] *„...der grösste Künstler, der die Erde je getragen.“* Cit. iš nepublikuoto laiško, Ostwald, *Otto Wagner*, p. 23.
[99] Ibid., p. 56.
[100] Čia mes nagrinėsime tik tuos Wagnerio sąveikos su secesija aspektus, kurie susiję su jo bendra urbanistine teorija ir praktika. Įdomiai jo architektūros raidai siauresniu požiūriu reikėtų atskiro aptarimo. Gerą pradžią šioje srityje padarė Adriana Giusti Baculo, *Otto Wagner dall' architettura di stile allo stile utile*, Napoli, 1970, p. 83–98 ir passim.
[101] Žr. p. 234–238.
[102] Ant vieno iš dviejų gretimų pastatų nuo antrojo aukšto į viršų kerojasi didelė rožė, uždengdama visą gyvenamųjų aukštų fasadą. Kitame pastate išsikišusias kolonas kiekvienos sienos kraštuose puošia paauksuoti apkarpytų gyvenimo medžių reljefai.
[103] Gerhardt Kapner, „Ringstrassendenkmäler“, in *Die Wiener Ringstrasse*, t. IX, i, p. 59–61; idem, „Monument und Altstadtbereich, Zur historischen Typologie der Wiener Ringstrassendenkmäler“, *Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalkunde*, t. XXII, 1968, p. 96.
[104] Būtų galima daug pasakoti apie struktūrines pastato naujoves, tačiau tai jau ne mūsų tema.
[105] Konferenciją drauge rėmė Niujorko valstija ir Niujorko miestas. Žr. Wagner, *Die Groszstadt*, p. 1.
[106] Wagner, *Die Groszstadt*, p. 2.
[107] Ibid., p. 3, 4.
[108] Ibid., p. 7, 3.
[109] Ibid., p. 3.
[110] Ibid., p. 5.
[111] Ibid., p. 10.
[112] Camillo Sitte, „Grossstadtgrün“, *Der Städtebau* priedas, p. 210.

[113] Sitte, *Der Städtebau*, p. 161, 126.

[114] Ibid., p. 161.

[115] Wagner, *Die Groszstadt*, p. 22.

[116] Kadangi Sitte savo muziejaus projektą nuo visuomenės slėpė, apie jį žinome tik iš jo artimiausių kolegų. Sitte paliko didelį eskizų ir užrašų archyvą, skirtą meno formų istorijai, – šis archyvas turėjo sudaryti muziejaus turinį. Apie visą projektą žr. Julius Koch, „Kamillo Sitte", *Zeitschrift des oesterreichischen Ingenieur- und Architektenvereins*, LV, 1904, p. 671; Karl Henrici, [nekrologas] *Der Städtebau*, t. I, sąs. 3, 1904, p. 33–34.

[117] Kadangi Sitte Wagnerio Olandą siejo su Goethės Faustu kaip modernaus verslininko archetipu (žr. p. 69–70), tai faustiškas elementas taip pat galėjo turėti įtakos renkantis bokšto formą. Kad pastatytų bokštą savo darbams Olandijoje apžvelgti, Faustas pražudo tradicijai atstovaujančius valstiečius, kurie gelbėdavo ir globodavo tokius klajūnus kaip Skrajojantis olandas (*Faustas*, II dalis, V veiksmas). Taigi praeities liaudies kultūrai įamžinti skirtas Sittės bokštas, gretinant jį su Goethės bokštu, galėtų išreikšti ir atgailą už modernių kūrėjų nusikaltimus.

[118] Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner*, p. 180–181. Įkvėpimo aiškiai semtasi iš Semperio Imperatoriaus forumo (29 il.)

[119] Apie Wagnerio vaidmenį Menų taryboje žr. *Protokoll des Kunstrates*, Allgemeine Verwaltungsarchiv, 1900, p. 7, 10; apie Wagnerio muziejaus projektus žr. Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner*, p. 196–197. Apie modernaus muziejaus istoriją žr. Felix von Oppenheimer, *25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen*, Wien, 1936, passim. Secesijos pozicija pateikiama *Ver Sacrum*, nr. 3, 1900, p. 178.

[120] Otto Wagner, *Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke*, Wien, t. III, 1906, nr. 21, p. 3–4.

[121] Wagnerį tikriausiai įkvėpė secesijos menininkų strategija – iš Austrijos vyriausybės išsikovoti reprezentacinį statusą ir rengti bendras ekspozicijas užsienio parodose etc. Atviras Secesijos namų projektas, 1897 metais sukurtas Wagnerio studento Josefo Olbricho, galėjo taip pat paveikti Wagnerio modernios galerijos programą. Žr. p. 226–227. Wagner, *Einige Skizzen*, t. III, nr. 21, p. 4.

[122] Geretsegger ir Peintner, *Otto Wagner*, 209 iliustracija ir užrašas po ja. Galerijos programą žr. Wagner, *Einige Skizzen*, t. IV, nr. 21, p. 14–15.

[123] Apie augantį Wagnerio pesimizmą dėl meno ateities žr. jo įžangą į *Einige Skizzen*, t. III; jo, kaip prezidento, kalbą 1908 metų Tarptautiniame architektų suvažiavime žr. *Bericht über den VIII. Internationalen Architektenkongress*, Wien, 1908, p. 112–116. Apie paskutinį muziejaus projektą žr. Otto Graf, „Ein *Haus der Kunst MCM-MM* von Otto Wagner", *Mitteilungen der Oesterreichischen Galerie*, t. VI, 1962, nr. 50, p. 33–45.

III SKYRIUS

Politika naujai: austriškas trio

I

Apie amžiaus pabaigos Austriją Robertas Musilis rašė: „Vėliau gimusiems žmonėms bus sunku patikėti, tačiau taip jau yra, kad netgi tuomet laikas judėjo greičiau nei kavalerijos kupranugaris. [...] Bet anuomet niekas nežinojo, kur link laikas juda. Nelabai galėjo ir įžvelgti, – tęsia Musilis, – kas buvo viršuje ir kas apačioje, kas judėjo pirmyn ir kas atgal.“[1]

Prieš viešpataujantį liberalizmą sukilusios socialinės jėgos negalėjo negluminti stebėtojo, žiūrinčio į jas pro konceptualius liberalo akinius ir su liberalo istorinės raidos lūkesčiais. Devynioliktojo amžiaus septintajame dešimtmetyje Austrijos liberalai, nors nebuvo nei utopistai, nei tobulybės siekėjai, gana aiškiai suvokė, „kas buvo viršuje ir kas apačioje, kas judėjo pirmyn ir kas atgal“. Jie manė, kad beveik per visą istoriją „viršuje“ buvusi aristokratų klasė socialiniu požiūriu dabar arba liberalėjo, arba grimzdo į nekenksmingą, puošeivišką hedonizmą. Liberalų tikėjimą sudarę principai ir programos turėjo

sistemingai išstumti „feodalų“ (taip niekinamai buvo vadinami aristokratai) principus. Konstitucinė monarchija pakeis aristokratinį absoliutizmą, parlamentinis centralizmas – aristokratinį federalizmą. Mokslas pakeis religiją. Vokiečių tautybės atstovai bus globėjai ir mokytojai, auklėjantys pavaldžias tautas, skirtingai nuo feodalų, kurie jas laikė tamsoje kaip vergus. Taigi daugiatautėje valstybėje pati tautybė galiausiai taps liaudį vienijančiu principu. Liberalų lyderis J.N. Bergeris 1861 metais rašė: „Vokiečiai Austrijoje turėtų siekti ne politinės, bet kultūrinės hegemonijos tarp Austrijos tautų.“ Jie „turėtų skleisti kultūrą į rytus, propaguoti vokišką mąstymą, vokišką mokslą ir vokišką humanizmą“.[2] Pagaliau ekonomikos srityje *laissez faire* neleis dominuoti dirbtinėms privilegijoms ir sugebėjimus, o ne privilegijas ar labdarą pavers ekonominio atlygio pagrindu.

Austrijos liberalai suprato, kad visais šiais savo programos punktais jie kovoja su tais, kurie socialiai pranašesni ir istoriškai pirmesni: jie save laikė vedančiais į priekį tuos, kurie apačioje, ir besigrumiančiais su tais, kurie „viršuje“, kurie jau atgyvenę. Paprasta liaudimi dar negalima pasitikėti, nes ji ne visada susigaudo, bet racionalios kultūros skleidimas vieną dieną leis atsirasti plačiai atstovaujamai demokratiškai tvarkai. Tautos valdžia stiprės tiek, kiek stiprės racionali atsakomybė.

Austrų visuomenė neįvertino šių liberalių tvarkos ir pažangos gairių. Per paskutinį devynioliktojo amžiaus ketvirtį prieš aukštesniąsias klases nukreipta liberalų programa sukėlė žemesniųjų klasių sprogimą. Liberalams pavyko išlaisvinti politinę masių energiją, tačiau ji atsisuko prieš pačius liberalus, o ne prieš jų amžinus priešus. Kiekvienas šūvis į priešą viršuje išprovokuodavo grėsmingą salvę iš apačios. Aristokratiškam kosmopolitizmui priešpriešinamas vokiečių nacionalizmas sulaukė slavų patriotų atsako – jie ėmė triukšmingai reikalauti autonomijos. Kai liberalai prislopino savo germanizmą daugiatautės valstybės vardan, antiliberali vokiečių *petite bourgeoisie* apšaukė juos nacionalizmo išdavikais. Ekonomiką iš praeities

pančių išlaisvinti turėjusi *laissez faire* pažadino būsimuosius revoliucionierius marksistus. Iš mokyklų ir teismų išguita aristokratinei priespaudai tarnavusi katalikybė grįžo kaip valstiečio ir amatininko ideologija; jiems liberalizmas reiškė kapitalizmą, o kapitalizmas – žydą. Žydams austriškas liberalizmas teikė emancipaciją, įvairių galimybių ir progą sumodernėti, tačiau netgi jie amžiaus pabaigoje atsuko nugaras savo geradariams. Liberalizmo nesėkmės pavertė žydą auka, ir pats įtikinamiausias atsakas į tai buvo bėgimas į sionizmo siūlomus nacionalinius namus. Kai kiti nacionalistai grasino išardyti Austrijos valstybę, sionistai grasino iš jos pasitraukti.

Liberalams toli gražu nepavyko sutelkti masių prieš senąją valdančią klasę viršuje, bet nelauktai socialinėse gelmėse jie sujudino visuotinio irimo jėgas. Liberalizmui užteko stiprybės sugriauti senąją politinę tvarką, tačiau jis negalėjo suvaldyti šio irimo išlaisvintų socialinių jėgų, kurios tolerantiško, bet nelankstaus liberalizmo prieglobstyje smogė naują išcentrinį smūgį. Iš apačios iškilę naujieji antiliberalūs masiniai sąjūdžiai – čekų nacionalizmas, pangermanizmas, krikščioniškasis socializmas, socialdemokratija ir sionizmas – metė iššūkį išsilavinusios viduriniosios klasės globai, paralyžiavo jos politinę sistemą, pakirto jos tikėjimą racionalia istorijos struktūra.

Nekeliame sau uždavinio nagrinėti sudėtingą istoriją, kaip Austrijos liberalai buvo išstumti iš politinės valdžios ar kaip tautiniai ir socialiniai konfliktai sukėlė parlamentarizmo krizę. Dėmesio centre veikiau bus naujųjų masinių sąjūdžių vadovų asmenybės. Šie lyderiai, atitrūkę nuo savo liberalių šaknų, skatino ir išreiškė tų grupių, kurių nesugebėjo patraukti į savo pusę liberalai, siekius. Mūsų lyderių trio, nors jų politiniai tikslai buvo skirtingi, atskleidžia bendrą naują stilių, pranašaujantį naują politinę kultūrą, kurioje valdžia ir atsakomybė derinamos kitaip nei racionalaus liberalizmo kultūroje.

Nuo liberalizmo politinės kultūros nukrypo ne visi iš šono ir iš apačios valdantį liberalizmą puolę naujieji nacionaliniai ar

ideologiniai sąjūdžiai. Eiliniams liberalams lengviausia buvo suvokti nevokiškas nacionalistines partijas ir socialdemokratus. Pusę amžiaus kovoję dėl vokiečių nacionalinio apsisprendimo teisės, vokiečių liberalai galėjo suprasti vis radikalesnius čekų lygybės teisinėse bei kultūrinėse institucijose reikalavimus, net jei tuos reikalavimus smerkė ir atmetė. Ir 1889 metais oficialiai įsteigta Socialdemokratų partija neatrodė labai mįslinga liberaliam protui. Iš tikrųjų – iš visų tėvus pakeisti siekiančių *révoltés* vaikų nė vienas neturėjo tokių ryškių gimdytojų bruožų kaip socialdemokratai. Jų retorika buvo racionalistinė, pasaulietiškumas – karingas, tikėjimas švietimu – beveik begalinis. Tiesa, pagrindinis socialdemokratų lyderis Victoras Adleris, būdamas studentas, maištavo prieš racionalizmą – išpažino vokiečių nacionalizmą ir Wagnerio socialinės integracijos tautiniu pagrindu idėjas.[3] Tačiau vėliau, priėmęs marksizmo doktriną, jis prisiekė beatodairišką ištikimybę racionalistiniam mokslo ir teisės paveldui.

Patys liberalai jautė, kad socialistai yra artimi jų kultūrai, nepaisant kai kurių skirtybių. Liberalai griežtai kritikavo socialdemokratų utopizmą, jų absurdiškus gerovės valstybės reikalavimus anksčiau, nei bus sukurtos „pačios primityviausios“ politinio švietimo prielaidos.[4] Tačiau liberalų giminystės su socialistais jausmo nenuslopino nei pastarųjų nekantrus racionalizmas, nei klasinis kosmopolitizmas. Net ir atmesdami socialistų požiūrį liberalai galėjo ginčytis su jais ta pačia kalba. Liberaliai sąmonei socialdemokratas buvo neprotingas, bet ne iracionalus.

Dėl liberalų nesugebėjimo įtraukti mases į valstybės veiklą radosi kiti sąjūdžiai, kurie reiškė kur kas revoliucingesnį atotrūkį nuo austrų liberalizmo tradicijos. Į juos liberalų bendruomenė reagavo daug skausmingiau. Šie sąjūdžiai buvo pangermanizmas, krikščioniškasis socializmas ir, kaip reakcija į juos abu, sionizmas. Sausai, racionaliai liberalizmo politikai galingi šių sąjūdžių lyderiai priešpriešino tai, ką imta vadinti „aštresne tonacija“ – tai buvo šiurkštesnis, kūrybingesnis ir jausmų gy-

venimą labiau tenkinantis politinės elgsenos būdas nei santūrus liberalų stilius. Du pagrindiniai naujojo stiliaus virtuozai – pangermanistų lyderis Georgas von Schönereris ir socialinių krikščionių vadovas Karlas Luegeris tapo Adolfo Hitlerio įkvėpėjais ir politiniais pavyzdžiais. Trečiasis virtuozas Theodoras Herzlis pirmasis parūpino Hitlerio aukoms patraukliausią ir stipriausią politinį atsaką į nežydų teroro siautėjimus. Taigi net anksčiau, nei Vienos intelektualai prakirto takus į dvidešimtojo amžiaus aukštąją kultūrą, trys Vienos sūnūs nutiesė kelią į postracionalią politiką.

Schönereris, Luegeris ir Herzlis – visi trys savo karjeros pradžioje buvo politiniai liberalai. Vėliau jie išsižadėjo liberalizmo, kad sutelktų jo pamirštas arba atstumtas mases. Kiekvienas jų turėjo ypatingą dovaną tenkinti socialines ir dvasines savo sekėjų reikmes ideologiniais koliažais, sudurtais iš dabarties nuolaužų, ateities blyksnių ir atgaivintų pusiau pamirštos praeities nuotrupų. Liberalams šios ideologinės mozaikos atrodė mistifikuojančios ir atgrasios, painiojančios „viršų“ ir „apačią“, „pirmyn“ ir „atgal“. Tačiau visi šie politiniai menininkai – Schönereris, Luegeris ir Herzlis – gerai perprato socialinę psichologinę tikrovę, kurios negalėjo suvokti liberalai. Kiekvienas jų politikoje išreiškė maištą prieš protą ir teisę – šis maištas netrukus paplito plačiau. Būdas, kuriuo ši politikų triada atsižadėjo liberalios politinės tradicijos, ir tos tradicijos vertybėms metamo iššūkio forma žymėjo grynąją politiką pranokstančią gyvenimo ir veiklos sampratą, kuri tapo dvidešimtajame amžiuje nugriaudėjusios platesnės kultūrinės revoliucijos dalimi.

II

Georgas von Schönereris (1842–1921) 1882 metais sutelkė radikalius vokiečių nacionalistus ir nukreipė juos į kraštutinę antisemitinę politiką. Nors jam niekada nepavyko suformuoti

galingos partijos, antisemitizmą jis pavertė viena pagrindinių Austrijos politinio gyvenimo ardomųjų jėgų. Turbūt labiau nei bet kuris kitas asmuo Schönereris yra atsakingas už naują šaižiai rėksmingą Austrijos politiką, už triukšmingą ginčų ir gatvių muštynių „aštresnę tonaciją", ženklinusią paskutinį devynioliktojo amžiaus dešimtmetį.

Schönereris, keistas gangsterio, miesčionio ir aristokrato mišinys, save laikė karingu riteriu – vokiečių *Volk* gelbėtoju. Jį džiugino riterystę primenantys epitetai – „riteris Georgas [šv. Jurgis]" arba „riteris iš Rozenau" (pagal jo dvarą Žemutinėje Austrijoje). Oficiali jo partijos daina *Ritter Georg hoch!* buvo dainuojama pagal melodiją, kuria austrai tradiciškai pagerbdavo savo karo didvyrį princą Eugenijų Savojietį, „taurųjį riterį", išgelbėjusį Austriją nuo turkų.[5] Stebėtina, kad revoliucinę valstybės griovimo programą demokratinei studentijai ir nusivylusiai žemesniajai bei amatininkų klasei Schönereris piršo apsitaisęs archajiškais riterio apdarais. Aristokratinės pretenzijos paaiškina paties Schönererio pagiežingo maišto prieš liberalią kultūrą psichologines ištakas ir jo organizuotų visuomenės sluoksnių socialinius jausmus.

Georgas von Schönereris sąžiningai paveldėjo savo titulą, tačiau toli gražu nebuvo kraujo aristokratas. Jis vienintelis iš trijų lyderių buvo kilęs iš naujosios pramonininkų klasės. Jo tėvas gavo bajorystės pažymėjimą iš dėkingo imperatoriaus už inžinieriaus ir geležinkelio administratoriaus nuopelnus. Taigi Georgas buvo prasimušusio žmogaus, „žmogaus su savybėmis", sūnus. Jis visą laiką gyveno svyruodamas – tai pagal savo paveldą, tai siekdamas jį atpirkti.

Koks tėvas, koks archetipinis ankstyvosios industrinės eros žmogus buvo Matthiasas Schönereris! 1828 metais, tebūdamas dvidešimt vienerių, jis statė pirmąjį Austrijos geležinkelį (vagonus traukė arkliai), vėliau keletą garo linijų.[6] Po geležinkelio inžinerijos studijų Jungtinėse Amerikos Valstijose jis 1838 metais grįžo į Vieną su pirmuoju garo lokomotyvu „Filadelfi-

ja". Kad Austrija nebūtų priklausoma nuo užsienietiškos įrangos, jis organizuoja pirmąją lokomotyvų ir vagonų gamyklą, o vietos mašinistams mokyti parsikviečia lokomotyvų inžinierių iš Amerikos.[7] Viena iš Matthiaso tarnybinių privilegijų buvo butas Vienos naujojoje Pietinėje stotyje; būtent šiose itin moderniose arklidėse 1842 metais gimė būsimasis vokiečių nacionalizmo gelbėtojas. Vyresnysis Schönereris pasižymėjo ne vien statytojo, bet ir administratoriaus talentu.[8] Šioje pramonės šakoje būtinas glaudus inžinieriaus ir bankininko bendradarbiavimas, o Schönereris palaikė puikius dalykinius ryšius su didžiausiais to meto finansų magnatais. Ar dėl diplomato talento, ar dėl to, kad buvo nepakeičiamas kaip geležinkelio statytojas, jis sugebėjo bendradarbiauti su dviem aršiausiais konkurentais Austrijos finansų viršūnėse: ir su Rothschildų dinastija, ir su baronu Simonu Sina, kuris savo geležinkelio projektais būdavo dažnai susijęs su žydų Arnsteinų ir Eskelesų dinastija. Kai šių galingų privačių bankininkų varžybos pasidarė grėsmingesnės ir užvirė kova tarp milžiniškų naujų akcinių bankų – Sinos *Crédit mobilier* ir Rothschildų *Oesterreichische Creditanstalt*[9], Matthiasas Schönereris užėmė svarbią vietą abiejų grupuočių geležinkelio projektų tarybose. 1834 metais Rothschildai kreipėsi į jį kaip į ekspertą, kad jis nuspręstų, kokia turėtų būti varomoji jėga – arklių ar garo – jų projektuojamame didingame Šiaurės geležinkelyje (*Nordbahn*)[10]. Būtent šį geležinkelį 1884 metais Schönererio sūnus pavers antisemitinio nacionalizavimo kryžiaus žygio centru. Verslo karjeros viršūnę vyresnysis Schönereris pasiekė tapęs Imperatorienės Elžbietos geležinkelio (nutiesto 1856–1860 metais) direktorių tarybos nariu. Projektą kontroliavo Rothschildai, ir jo taryba buvo visiškai susiliejusi su *Creditanstalt* taryba.[11] Energingas inžinierius tapo turtingu žmogumi, bankininkų, liberalų, žydų, biržos maklerių ir imperijos biurokratų bendradarbiu – po tėvo mirties jo sūnus Georgas paskirs savo politinį gyvenimą tam, kad visos šios socialinės grupės būtų sunaikintos.

1860 metais Imperatorienės Elžbietos geležinkelio atidarymo proga dėkingas imperatorius už geležinkelių statytojo nuopelnus pagerbė Matthiasą Schönererį bajoro titulu. Kaip ir kiti, didžiavęsi laimėjimais pramonės ir prekybos pasaulyje, Schönereris pasirinko deramą savo pašaukimui herbą: technikos spalvų – sidabrinės ir mėlynos – sparnuotą ratą. Jo šūkis *Recta sequi* („Laikytis tiesos") taip pat gerai atitiko jo klasės ir kartos etiką, nors nebūtinai praktiką.[12] Mažiau įprasta buvo tai, kad šiai socialinei pergalei pažymėti Matthiasas nusprendė įsigyti feodalinės nuosavybės. Jis nusipirko keturioliktojo amžiaus Rozenau dvarą prie Cvetlio su žavinga Marijos Teresės laikų pilimi. Anglijoje ilgainiui įteisintas pirklio perėjimas į dvarininkiją įsigijus namus kaime. Austrijoje bajorystė už nuopelnus buvo įprastas dalykas, tačiau jos simbolis ir priedas buvo aukštesnioji kultūra, o ne būstas kaime. Įsigyti aristokrato dvarą nebuvo gero skonio išraiška; Austrijoje tai turėjo tam tikrą gėdingą socialinės arogancijos atspalvį.

Vyresniojo Schönererio tokios dvejonės nevargino. Skirtingai nei kitiems to meto prasisiekėliams, Schönereriui, atrodo, nerūpėjo savo atžaloms įdiegti humanistinę kultūrą, neatskiriamą nuo Austrijos *haute bourgeoisie* ir ypač išsitarnavusių bajorų, kuriems dabar priklausė Schönereris, socialinio stiliaus. Du iš penkių jo vaikų, apie kuriuos šiek tiek žinome, pagal jų klasės kriterijus buvo intelektinės vidutinybės. Alexandrine von Schönerer, kaip ir jos tėvas bei brolis, turėjo organizatorės gabumų. Bet ji nebuvo abejinga ir Vieną užvaldžiusiai teatro aistrai. Šiek tiek padirbusi aktore, Alexandrine savo talentą ir nemažą palikimą paskyrė teatrui organizuoti. 1889 metais ji nusipirko *Theater an der Wien* – vieną seniausių liaudiško teatro centrų. (Pirmasis šio teatro vadovas buvo Immanuelis Schickanederis, Mozarto *Užburtosios fleitos* libreto autorius ir pirmasis Beethoveno *Fidelio* statytojas.) Poniai Schönerer vadovaujant, teatras išgarsėjo operetėmis, rimtesnes socialines ir moralines Johanno Nestroy'aus bei Ludwigo Anzengruberio

pjeses pakeitė hedonistiniai Johanno Strausso ir Karlo Milöckerio kūriniai. Kosmopolitiškoje Austrijos teatro bendruomenėje buvo daug žydų, ir jai priklausiusi Alexandrine pabrėžtinai atmetė brolio antisemitinę politiką. Verslininkės kibirkštį turinti pramoginio teatro entuziastė Alexandrine liko ištikima viduriniosios klasės vienietiško liberalizmo kultūrai.[13]

Atrodo, kad Georgas labiau nei jo sesuo kentėjo dėl dviprasmybių, gluminusių energingo prasisiekėlio vaiką. Matthiaso Schönererio sūnui parinktas išsilavinimas taip pat atspindi savotišką šio puikaus, šiaip jau niekuo neišsiskiriančio verslininko ekscentriškumą. Sūnų jis atidavė ne į jo socialinei klasei įprastą gimnaziją, bet į techninę vidurinę mokyklą (*Oberrealschule*). Georgas keletą kartų keitė mokyklas, ir tai leidžia spėti, kad jam buvo sunkoka prisitaikyti.[14] 1859 metais jis pradėjo lankyti komercijos mokyklą Drezdene. Kitais metais, kai tėvas gavo bajorystę ir nusipirko dvarą su žeme, Georgas pakeitė kursą. 1861-aisiais jis paliko verslo mokyklą ir mokslus užbaigė dviejose žemės ūkio akademijose. Taigi tėvui pritariant, o gal net ir spaudžiant Georgas pasiruošė paveldėti naująjį dvarą bei titulą ir paversti kaimo dvarininko gyvenimą pelningu. Jei ne pirmasis, tai antrasis „riteris iš Rozenau“ turėjo suderinti aristokratiškas pretenzijas ir ekonominį realizmą.

Todėl nenuostabu, kad baigdamas mokslus Georgas tarnavo ūkvedžiu, arba valdytoju, vieno didžiausių Austrijos verslininkų aristokratų – princo Johanno Adolfo Schwarzenbergo dvare. Ekonomiškai modernizuojant žemvaldinę aristokratiją princas Schwarzenbergas nusipelnė tiek pat, kiek jo talentingasis brolis Felixas (Pranciškaus Juozapo mokytojas) šios klasės politiniam *aggiornamento** 1848–1852 metais.[15] Anglijoje išmokęs naujausių kapitalistinio žemės ūkio, maisto perdirbimo ir mineralų gavybos metodų, savo senuosius dvarus Johannas Adolfas pavertė didžiai pelninga žemės imperija. Jis buvo vadinamas „princu tarp ūkininkų ir ūkininku tarp princų“. Kaip

* Atnaujinimas (*it.*).

politinis lyderis Bohemijos seime Schwarzenbergas buvo kraštutinio aristokratų konservatizmo ramstis, bet kaip verslininkas jis veikė tuose pačiuose buržuazijos finansų ir pramonės sluoksniuose, kuriuose sukosi ir Matthiasas Schönereris. Princas priklausė *Oesterreichische Creditanstalt* steigiamajam komitetui ir buvo pirmasis jos direktorių tarybos (*Verwaltungsrat*) prezidentas. Ši grupė buvo labai glaudžiai susijusi su Imperatorienės Elžbietos geležinkelio taryba.[16] Matthiasui Schönereriui nebūtų buvę sunku prieiti prie princo per daugybę bendrų finansų srities pažįstamų. Nors konkrečių įrodymų nėra, galime manyti, jog tėvas pasinaudojo savo pažintimis ir pasirūpino, kad sūnus būtų priimtas į technokratinės aristokratijos tarpą. Kad ir kaip ten buvo, būsimasis „riteris iš Rozenau" vargu ar galėjo rasti daugiau žadančią pameistrio vietą nei princo Schwarzenbergo dvaruose.

Dauguma klestinčios Austrijos viduriniosios klasės sūnų rinkosi miesto profesijas, o Georgui Schönereriui buvo skirta tapti kuklia princo Schwarzenbergo kopija – moderniu dvaro šeimininku, praturtinusiu žemę mokslu bei verslininko dvasia. Mes nežinome, ar ši karjera buvo tėvo norų, ar sūnaus ambicijų rezultatas.[17]

Georgas iš tikrųjų atkakliai, nors negrakščiai siekė atlikti *grand seigneur* vaidmenį. Tačiau šio sąžiningo, „kilnaus" Rozenau gyvenimo fone pamažėle brendo sūnaus maištas beveik prieš viską, kas sudarė tėvo gyvenimo pamatą: ištikimybę Habsburgams, kapitalizmą, rasinę toleranciją ir finansines spekuliacijas. Kaip nusivylęs pseudoaristokratas, Georgas kone nesąmoningai pasiruošė vadovauti tiems socialiniams sluoksniams, kuriuos erzino juos valdanti pramoninė buržuazija, o iš jos buvo kilęs pats Schönereris. Ateis laikas, kai nirštančios masės ir maištaujantis sūnus suras vieni kitus.

Riterio iš Rozenau virtimo nacionalistu demagogu procesas buvo lėtas ir baigėsi tik po jo tėvo mirties 1881 metais. Turėdamas turto, energijos ir išmanydamas praktinius kaimo reikalus

Schönereris susikūrė tvirtą pagrindą politinei karjerai pirmiausia savo gimtojoje apylinkėje. Jis įsteigė bei finansavo žemės ūkio tobulinimo draugijas (atitinkančias amerikietiškas ūkininkų sąjungas) ir savanorių ugniagesių skyrius. Ideologiniu darbo savo apygardoje simboliu jis pasirinko Juozapą II, *Volkskaiser*, kuris laikėsi politikos diegti mokslo naujoves žemės ūkyje ir kurti stiprią valstietiją. Keliuose savo rajono kaimuose Schönereris iškėlė paminklines plokštes, vaizduojančias ant plūgo ranką uždėjusį imperatorių Juozapą.[18] Čia liberalus mokslo ir visuomenės gerovės kultas susipynė su ištikimybe Habsburgams: Schönereris dar akivaizdžiai veikė pagal liberalią Juozapo tradiciją.

Šioje saugioje kaimiškoje bazėje Schönereris pradėjo savo parlamentinę karjerą. 1873 metais išrinktas į Reichsratą jis įstojo į Pažangos klubą (*Fortschrittsklub*)[19] – kairįjį demokratinį liberalų stovyklos sparną. Jis anksti pagarsėjo kaip ūkininkų interesų gynėjas. Netrukus jis susipyko su vyraujančiomis liberalų jėgomis. Pirmą kartą Schönererio nepasitenkinimas kolegomis kilo dėl dviejų dalykų: jų abejingumo socialiniams klausimams ir nepakankamai energingos kovos su slavų nacionalizmu. Pastarajame fronte Schönereris pasiekia pirmąją pergalę – susilpnina austrų liberalizmą. Tarp vokiečių liberalų tuomet ryškėjo nesutarimai nacionaliniu klausimu. Daryti nuolaidas karingiems čekams reiškė pakirsti vokiečių viduriniosios klasės įtaką Bohemijoje bei Moravijoje ir taip susilpninti liberalizmą. Kita vertus, nesuteikus nuolaidų gali kilti tūžmingesnė slavų tautų reakcija, ir tuomet pačiai imperijai grės pavojus. Bet kuriuo atveju liberalai neturėjo principo, kuris vienytų jų nacionalinius, kosmopolitinius ir socialinius įsipareigojimus. Atrodė, kad geriausia jų gynyba yra išlaikyti ribotą rinkimų sistemą, kuri neprileido radikalių nacionalistinių masių prie balsavimo urnų.[20] Jei šiek tiek nukentėtų liberalų nacionalinės vertybės, vis dar būtų galima išsaugoti daugiatautę imperiją, o teisinė ir socialinė liberalų valdžia tik nedaug susilpnėtų.

Po 1879 metų, kai suskilę liberalai prarado valdžią, Schöneréris ir svarbi jaunų universiteto intelektualų grupė, pasirinkusi Schönererį savo atstovu parlamente, atvirai pasipriešino savo partijos linijai. Demokratijos ir vokiečių nacionalizmo principus jie iškėlė virš imperijos stabilumo ir viduriniosios klasės oligarchijos.[21] Vadinamojoje Linco programoje (1882) ši grupė išdėstė radikalios demokratijos, socialinių reformų ir nacionalizmo platformą, savo stiliumi primenančią šiuolaikinį Jungtinių Valstijų populizmo fenomeną. Ši programa rėmė vidaus pramonės šakas ir „sąžiningą darbą“, reikalavo privalomo mokslo pažymėjimo amatininkams, uždraudė prekiauti po namus, taigi atsižvelgė į antisemitinių Vienos amatininkų sąjungų nuoskaudas. Iš ankstesnės ekonominės eros išlikusias sąjungas dabar sunkiai prislėgė atsiradę fabrikai, mažmeninės parduotuvės ir žydų prekeiviai, išnešiojantys fabriko prekes buvusiems sėslaus amatininko klientams. Tačiau programos tikslai tiesiogiai nebuvo antisemitiniai.

Linco programoje girdėti „didžiosios Vokietijos“ orientacijos gaidos: reikalaujama muitų sąjungos, tvirtesnių susitarimų su Vokietijos imperija.[22] Tačiau šioje programoje nebuvo tikslo, kurį pykčio akimirką Schönereris išsakė Reichsrate: „O kad jau priklausytume Vokietijos imperijai!“[23] 1882 metais Schönererio nacionalistiniai bendražygiai dar netroško visiškai sugriauti Habsburgų imperiją, dauguma jų to niekada nenorės. Tačiau jie pritarė Schönereriui, kad iš Austrijos valstybės reikia pareikalauti dviejų didelių dalykų: nacionalinio dominavimo ir socialinio teisingumo. Šiuos reikalavimus liberalizmas nesąmoningai skatino, bet nesugebėjo jų nei pažaboti, nei patenkinti.

1881 metų manifeste nacionalistų sąjungai *Verein der deutschen Volkspartei** Schönereris pateikia savo sprendimų sintezę: „Mes norime gyvai išreikšti vokiečių tautos solidarumo jausmą Austrijoje ne tik varžydamiesi su slavybe, bet ir kovo-

* Vokiečių liaudies partijų sąjunga (*vok.*).

dami su pačių kilniausių mūsų tautos jėgų [matyt, valstiečių ir amatininkų] išnaudojimu, iš kurio pelnosi mažuma."[24] Tokia sintezė galėjo aprėpti gana platų socialinėms reformoms pritariančių austrų–vokiečių liberalų nacionalistų frontą. Bet šis frontas negalėjo būti stabilus. Pats Schönereris skubėjo taip išplėtoti abi sintezės dalis, kad jos pasidarė visiškai nebesuderinamos su austrų liberalizmu. Jis aiškina, kad nacionaliniu aspektu „solidarumo jausmas" turi apimti ne tik „vokiečius Austrijoje", bet vokiečius visur. Čia Schönereris remiasi 1848-ųjų *grossdeutsch* idealu, kai vokiečių demokratiniai revoliucionieriai siekė netautines monarchines valstybių sistemas pakeisti vieninga pangermaniška respublika. Per Prancūzijos–Prūsijos karą ir 1871 metais įkūrus Vokietijos imperiją universiteto studentai Vienoje ir kitur agitavo, kad suvienijimas įtrauktų ir Habsburgų žemes. 1878 metais Schönereris ir vienas senyvo amžiaus 1848-ųjų revoliucijos Akademinio legiono kapelionas išrenkami studentų *Leseverein* garbės nariais. Šis sutapimas atskleidžia, kaip sunku buvo atskirti „pirmyn" ir „atgal" ir kaip lengvai senasis demokratinis nacionalizmas galėjo persikūnyti į naujas kraštutinės dešinės formas. Savo ruožtu Schönereris, skirtingai nei 1848-ųjų demokratai, nesiekė vieningos vokiečių respublikos; jo tikslas buvo suardyti „proslavišką" Habsburgų monarchiją, kad jos vakarinę dalį galėtų prijungti prie Bismarcko monarchijos. Šia konservatyvios revoliucijos kryptimi paskui Schönererį galėjo pasukti tik nedaugelis pažangių kairiųjų. Tačiau jo stiprėjantis antiaustriškas lojalumas rado stiprų atgarsį tarp studentų. Kadaise universitetai buvo pergalingo austrų liberalizmo centrai. Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje ir devintajame dešimtmetyje plintant šionererizmo įtakai universitetai tampa triukšminga agresyvios nacionalistinės agitacijos arena.[25]

Antrąją savo nacionalinės-socialinės programos dalį Schönereris išplėtoja į antisemitizmą. Pirmąjį programinį pareiškimą prieš žydus jis išsako 1879 metų rinkiminėje platformoje. Čia

Schönereris tipiškai susieja aristokratiją ir liaudį, „žemės nuosavybės bei dirbančių rankų interesus“ priešpriešina „iki šiol privilegijuoto judraus kapitalo interesams – ir [...] semitų pinigų ir žodžio [t.y. spaudos] valdžiai“. Tarsi smerkdamas pasenusį tėvą ir kartu savo nemenko turto kilmę, jis ragina kurti įstatymus, kurie „apsaugotų nuo moralinių ir ekonominių pavojų, kylančių dėl bendrovių ir korporacijų direktorių tarybų steigėjų neatsakingumo“.[26] Antisemitiniam radikalui Schönereriui netrukus atsivėrė platesnės politinės galimybės. Tėvo mirtis 1881 metais išlaisvino sūnaus prislopintą priešiškumą viskam, kuo tikėjo Matthiasas Schönereris. Vienu metu atsirado ir Georgo vadovavimo antiliberalams socialinė bazė, ir psichologinės sąlygos to vadovavimo imtis.

Schönererio pangermanizmo pirmtakės buvo nacionalistinės studentų sąjungos, o jo socialiniam antisemitizmui pradžią davė amatininkų judėjimas. 1880 metais Vienoje įsikuria pirmoji antisemitinė Amatininkų gynimo draugija. 1882-aisiais ši draugija įsilieja į Austrijos reformų sąjungą – jos steigiamajame susirinkime Schönereris pasakė pagrindinę kalbą. Čia jis paskelbė karą žydui – „kraują čiulpiančiam vampyrui [...], kuris beldžia [...] į vokiečių valstiečio ir amatininko siauralangę trobelę“.[27] Pikta jo kalbos „naujoji tonacija“ patiko ir nusivylusiems amatininkams, ir Wagnerio garbintojams studentams.

Kaip parlamentaras Schönereris labiausiai „išgarsėjo“ 1884–1885 metais kovodamas dėl Šiaurės geležinkelio stoties nacionalizavimo. Prieš daugelį metų, kai Rothschildai statė šį geležinkelį, Schönererio tėvas buvo jų patarėjas. Vyriausybės leidimą šiai pelningai linijai reikėjo atnaujinti kaip tik tuomet, kai įvairiuose visuomenės sluoksniuose buvo jaučiamas nepasitenkimas *laissez faire* politika. Liaudies kovą su bankininkais ir biržos makleriais Schönereris nukreipė antisemitine vaga ir šio reikalo griebėsi su sprogstamąja pavėluoto edipiško maišto energija. Jis kaltino ne tik liberalus ir ministrus, bet netiesiogiai ir patį dvarą, kad „lenkiasi prieš Rothschildų ir jų draugų

galią". Jei ši galia dabar nebus pakirsta, grasino Schönereris, liaudis imsis „milžiniško perversmo jėga".[28] Prispaustųjų sugrįžimas kapitalistinėje visuomenėje atitiko išstumtų dalykų sugrįžimą Schönererio psichikoje. Šios brutalios rūstybės proveržio akivaizdoje liberalai pasijuto prispausti prie sienos.

Kitą antisemitinės kampanijos taikinį Schönereris beveik tiesiogiai perėmė iš suradikalėjusių Vienos amatininkų, su kuriais jis pradėtas tapatinti. Keliaujantis žydų prekeivis buvo žydų universalinės parduotuvės savininko atitikmuo žemesnėje klasėje: abu kėlė pavojų tradiciniam krautuvininkui, abu užsitraukė neapykantą iš jo paveržę smulkių vartotojų klientūrą. Pagaliau Schönererio antisemitinė kampanija pasireiškė bandymu apriboti iš Rusijos nuo pogromų bėgančių žydų imigraciją. Jo tėvas kreipėsi į Amerikos inžinierius, kad perimtų techninius geležinkelio kūrimo modelius, o Georgas žvalgosi į Jungtines Valstijas, kad pasiskolintų teisinį rasinės diskriminacijos modelį – 1882 metų Kinų neįleidimo įstatymą.

Kalbant apie Schönererio ardomąjį poveikį liberaliai visuomenei, jo antisemitizmas daugeliu atžvilgių yra kur kas svarbesnis nei pats nacionalizmas. Kaip teisingai pažymėjo Hannah Arendt, žydai Austrijoje buvo „valstybės žmonės" *par excellence.*[29] Jie nesudarė tautos – netgi vadinamosios neistorinės tautos, kaip slovakai ar ukrainiečiai. Žydų pilietinį ir ekonominį gyvenimą lėmė ne jų dalyvavimas tautinėje bedruomenėje, kaip vokiečių ar čekų, bet, priešingai, tokio statuso neturėjimas. Net jei žydai visiškai asimiliuodavosi su konkrečios tautos kultūra, jie negalėjo peraugti tos tautos „naujakrikštų" statuso. Tokių sunkumų nekėlė nei ištikimybė imperatoriui, nei liberalizmas kaip politinė sistema. Imperatorius ir liberali sistema suteikė žydams statusą, nereikalaujantį iš jų tautybės; daugiatautėje valstybėje jie tapo tauta virš tautos, vienintele, kuri užėmė ankstesniosios aristokratijos vietą. Žydų laimė ir nelaimė sutapo su liberalios kosmopolitinės valstybės sėkme. Mus labiau domina tai, kad pačios liberalios doktrinos likimas

susipynė su žydų likimu. Taigi kiek savo interesų labui nacionalistai bandė susilpninti centrinę monarchijos valdžią, tiek kiekvienos tautos vardu jie puolė žydus.

Schönereris buvo didžiausias ir pats nuosekliausias Austrijos antisemitas. Natūralu, kad drauge jis buvo pikčiausias priešas bet kokio vienijančio principo, galinčio išlaikyti daugiatautę imperiją: liberalizmo, socializmo, katalikybės ar imperijos valdžios. Kaip fundamentalus nacionalistas, jis negalėjo pakęsti imperinės valstybės. Jam atrodė, – ir tai buvo tiesa, – kad imperatorius eina į kompromisus su tautomis, kurios gyvena jo imperijoje, ir socialinėmis ideologijomis, kurios joje tarpsta. Imperatorius buvo iškilęs virš tautų, o žydai – visose tautose – visur esanti žmogiška imperijos medžiaga, kurios atstovų gali aptikti kiekvienoje tautinėje ir pasaulėžiūrinėje grupėje. Kad ir kokiai grupei žydai priklausytų, jie niekada netroško imperijos griūties. Todėl juos aukomis pasirinkdavo kiekviena išcentrinė jėga, kai tik imdavosi imperiją sužlugdyti ir tik tol, kol tai darydavo.

Schönereris buvo pirmasis išcentrinių jėgų *à outrance** lyderis, iškilęs liberalų valdžios eroje. Ligi jo niekas nebuvo panaudojęs *visų* ardomųjų visuomenės galimybių: klasės, ideologijos, tautybės ir religijos. Pozityvus Schönererio tikėjimo centras buvo nacionalizmas; tačiau kadangi nacionalistinius jausmus buvo galima patenkinti ir visiškai nesugriovus valstybės, jam reikėjo neigiamo elemento, kuris suteiktų jo sistemai nuoseklumo. Tas elementas buvo antisemitizmas. Jis leido Schönereriui tuo pat metu būti antisocialistu, antikapitalistu, antikataliku, antiliberalu ir antihabsburgininku.

Skirtingai nei jo sekėjams Luegeriui ir Hitleriui, Schönereriui nepavyko sukurti galingo masinio sąjūdžio. Svarbiausias jo indėlis – ilgalaikis poveikis politinės elgsenos srityje. Jo retorika ir veiksmai buvo tokie pat agresyvūs kaip ir ideologija, tik labiau užkrečiantys. Į parlamentą, liberalų teisės ir orumo

* Iki pergalės, negailestingai (*pranc.*).

centrą, Schönereris ir jo kolegos įnešė aštresnį stilių – šiurkštų riaušių ir plūdimosi toną. Ši garbinga institucija turėjo priprasti prie Šiaurės geležinkelio žydų, žydų finansininkų, žydų prekeivių, žydų žurnalistų, žydų apgavikų ir t.t. plūdimo. Išpuoliai „kilniosios" vokiečių tautos vardu vykdavo dalyvaujant žydams ir nežydams. Reikėjo šiek tiek laiko prie to priprasti.

1886 metų birželį liberalų partijos lyderis, orus teisėjas ir džentelmenas anglofilas, daktaras Ernstas von Pleneris bandė sutramdyti antisemitinę agitaciją parlamente. Jis apgailestavo, kad „kitais atžvilgiais [...] puikiai besirūpinantis parlamento garbe" pirmininkas leido, kad rūmai plyštų nuo tokių koliojimų. Pleneris užsiminė, kad pirmininkas turėtų griežčiau panaudoti savo įgaliojimus. Jis taip pat pasiūlė, kad antisemitai savo gerokai piktdžiugiškus raginimus pažaboti žydus pagaliau pateiktų įstatymo projektų forma. „Tuomet mes pamatysime, kokie iš tikrųjų yra šių garbių ponų tikslai, ir parlamentas turės galimybę išsakyti savo nuomonę apie šią agitaciją, kuri yra labiausiai apgailėtina mūsų laikmečio žymė", – užbaigė Pleneris.

Atsakydamas į iššūkį Schönereris ėmė energingai derinti parlamentinius veiksmus ir grasinimus jėga. Jis pažadėjo pateikti keletą žydus pažabosiančių įstatymo projektų. Tačiau pirmiausia pasigirdo grasinimai. Jei rūmų pirmininkas paklausytų Plenerio patarimo apriboti laisvą diskusiją žydų klausimu, „tai pateikti pasiūlymai ir parlamente išsakytos nuomonės nepadėtų išspręsti šio klausimo – ir tuomet už parlamento sienų į darbą būtų paleisti kumščiai".[30] Liberalų parlamentarai smerkė „vadinamąjį antisemitinį sąjūdį kaip netinkamą civilizuotai tautai", o „riteris iš Rozenau" reikalavo „moralinio tėvynės atgimimo" nustatant „teisinius liaudį išnaudojančių žydų suvaržymus". Čia Schönereris vėl griebėsi grasinimų retorikos. 1887 metais parlamente jis pažadėjo, kad jei jo sąjūdžiui nepavyks dabar, tai „išnaudotojų semitų bei jų pakalikų siaubui" „iš mūsų kaulų pakils keršytojai" ir įrodys principo „akis už akį, dantis už dantį" vertę.[31]

Tiek Schönererio politinis stilius, tiek jo charakteris turėjo paranojos bruožų. Jis dažnai įsiveldavo į teisminius šmeižto procesus kaip kaltintojas ar kaltinamasis. Agresija, pelniusi jam daug šalininkų, galų gale jį sužlugdė. Nepraėjus nė metams po Schönererio grasinimų „akimi už akį" parlamente, kilnusis riteris įsiveržė į *Neues Wiener Tagblatt* būstinę ir, padedamas keleto kolegų, sumušė šio „žydiško laikraštpalaikio" darbuotojus. Laikraščio redaktorius Moritzas Szepsas buvo artimas kronprinco Rudolfo draugas. Vienas agresyvesnių liberalų Szepsas ir anksčiau dalyvaudavo žodinėse ir teisinėse dvikovose su Schönereriu ir ne visuomet laimėdavo.[32] Tačiau Schönererio reidas į redaktoriaus kontorą buvo pirmas atvejis, kai naujasis politikos stilius dėl muštynių įgavo teismo formą. Vienas dalykas – aštresnis tonas žodžių mūšiuose, fizinio užpuolimo *musique concrète* – visai kas kita. Teismas ne tik nuteisė Schönererį trumpai kalėti, bet ir penkeriems metams atėmė politines teises, o tai visiškai sužlugdė jo politinę karjerą.[33] Pagaliau teismo nuosprendis automatiškai panaikino Georgo von Schönererio titulą. Taip „riteris iš Rozenau" prarado vienintelį iš tėvo paveldėtą dalyką, kurį tikrai vertino. Norėdamas sugriauti tėvo pasaulį, jis sugriovė ir aukštesnės padėties simbolį – atpildą už tėvo laimėjimus tame pasaulyje. Schönererio politinė ardomoji veikla baigėsi jo paties žlugimu. Netrukus jis nugrimzdo į nežinomybę, iš kurios kadaise iškilo jo tėvas.

Gluminantis Schönererio būdo bruožų derinys mums vėl primena rimtą istorinį Musilio ironiškos pastabos turinį: anuomet niekas nežinojo, kaip atskirti, kas apačioje ir kas viršuje, kas juda pirmyn ir kas atgal. Tiek Schönererio asmenybė, tiek ideologija jungė pačius įvairiausius ir prieštaringiausius elementus. Jis troško tapti aristokratu, ir tikriausiai iš jo būtų išėjęs geras prūsų junkeris, bet austrų kavalierius – niekada. Nes austrų bajorų tradicija reikalavo maloningumo, lankstumo ir, galima pridurti, pakantumo visoms šio pasaulio neteisybėms ir negandoms – šios savybės Schönereriui buvo visiškai svetimos.

Dauguma socialiai iškilti siekiančių jaunuolių iš pasiturinčių Vienos viduriniosios klasės šeimų, ypač išsitarnavusių bajorų sūnūs, įgydavo estetinę kultūrą kaip bilietą, kuris leistų jiems patekti į istorinės kilmingosios aristokratijos tarpą. Schönereris – arba jo tėvas – bandė pagreitinti įvykius drastiškesniu būdu – nusipirko feodalinį dvarą ir tapo baronais technokratais, ne kavalieriais, bet riteriais dėl *force majeure*. Todėl Schönereris savo politines aistras nukreipia ne prieš aristokratiją, į kurią negalėjo prasiskverbti, bet prieš tėvo liberalų pasaulį, kurį tikėjosi pranokti. Atrodo, kad jo politinę ardomąją veiklą skatino jo paties žmogiškoji patirtis: prasisiekėlio tėvo menkai išsilavinusio ir per aukštai šokusio sūnaus nepatenkintos ambicijos.

Vykdydamas šią apmaudo revoliuciją, Schönereris konstruoja savo ideologiją iš daugelio epochų ir socialinių sluoksnių nuostatų bei vertybių: iš aristokratinio elitizmo ir šviečiamojo despotizmo, antisemitizmo ir demokratijos, 1848-ųjų *grossdeutsch* demokratijos ir Bismarcko nacionalizmo, viduramžių riterystės ir antikatalikybės, gildijų apribojimų ir valstybinės komunalinių įstaigų nuosavybės. Devynioliktojo amžiaus liberalas kiekvieną šių vertybių porą būtų laikęs prieštaringa. Tačiau šį idėjų trupmenų rinkinį siejo bendras vardiklis: visiškas liberalų elito ir jo vertybių neigimas.

Schönereris buvo piktas žmogus, todėl jo ideologinis montažas patiko įpykusiems žmonėms: amatininkams, iš kurių apgaule buvo atimta jų praeitis ir kurių neguodė nei dabarties pietetas, nei ateities viltys; studentams, kurių romantinės maišto dvasios netenkino lėkšti liberalios etinės tradicijos pamokslai. Tai buvo pirmieji žmonės be šaknų, dvasiniai nusigyvenančios Europos socialinių duženų pirmtakai – juos vėliau suvienys dešinieji lyderiai. Nenuostabu, kad tikrojo viduriniosios klasės „riterio iš Rozenau“, pavėlavusio ir įtūžusio Don Kichoto, pseudofeodalinę palydą sudarė amatininkai ir jaunuoliai, su kuriais jis repetavo savo brutalų farsą. Ateis laikas, kai šis farsas virs tragedija, ir joje pagrindinį vaidmenį atliks Schönererio gerbėjas Hitleris.

III

Karlas Luegeris (1844–1910) buvo daug kuo panašus į „riterį iš Rozenau“. Abu iš pradžių buvo liberalai, abu kritikavo liberalizmą pirmiausia socialiniu demokratiniu požiūriu, abu galiausiai pasirinko atvirai antiliberalias doktrinas ir tapo atskalūnais. Abiem antisemitizmas buvo reikalingas tiems patiems nestabiliems gyventojų sluoksniams – amatininkams ir studentams – sutelkti. Bet svarbiausia, abu plėtojo užparlamentinės politikos – mušeikų ir minios politikos – metodus. Tuo panašumai baigiasi.

Pagrindinis Schönererio laimėjimas buvo tas, kad senosios kairės tradiciją jis pavertė naujosios dešinės ideologija: demokratinį *grossdeutsch* nacionalizmą transformavo į rasistinį pangermanizmą. Luegeris daro atvirkščiai: senosios dešinės ideologiją – austrų politinę katalikybę – jis paverčia naujosios kairės – krikščioniškojo socializmo – ideologija. Schönereris savo kelią pradėjo kaip meistriškas organizatorius kaimo apygardoje ir baigė kaip agitatorius su saujele fanatiškų sekėjų mieste. Luegeris iš pradžių agituoja mieste, užkariauja jį, o vėliau sukuria galingą partiją, turinčią tvirtą pagrindą kaime. Mus labiau domins karingasis, o ne triumfuojantis Luegeris. Po 1900 metų jau subrendęs nacionalinis politikas suvarys savo kadaise nepaklusnią kaimenę į jaukų imperatoriaus rūmų gardą. Mes veikiau kreipsime dėmesį į Luegerį tribūną, naujosios tonacijos kompozitoriaus Schönererio partnerį ir varžovą, nes būtent šis Luegeris sujungė „atgal“ ir „pirmyn“, „viršų“ ir „apačią“, suvienijo senus ir naujus liberalizmo priešus sėkmingam politiniam pagrindinio liberalų bastiono – Vienos miesto puolimui. 1897 metais, kai imperatorius pagaliau nenoriai patvirtino Luegerį meru, klasikinio liberalizmo valdžios Austrijoje era oficialiai pasibaigė.

„*Wir können warten. Wissen macht frei.*“ („Mes galime laukti. Žinojimas išlaisvina.“) 1861 metais, liberalizmo eros pradžio-

je, ryžtingasis Antonas von Schmerlingas šiais pasitikėjimo kupinais žodžiais išreiškė racionalistinius politinio proceso lūkesčius.[34] Šiai erai baigiantis, išsilavinusios viduriniosios klasės šeimos atžala poetas Hugo von Hofmannsthalis pateikė kitokią politinės sėkmės formulę: „Politika yra burtai. Kurs moka iššaukti tamsos jėgas, paskui tą jie seks."[35] Luegeris, kaip ir dauguma liberalų, pradeda savo karjerą tradiciškai – kaip „daktaras Luegeris", tačiau rimčiau įsitraukęs į darbą tampa *der schöne Karl,* mieluoju Karlu, kerėtoju. Kelią nuo Schmerlingo iki Hofmannsthalio, nuo proto politikos iki fantazijų politikos jis nueina netgi sparčiau nei jo varžovas Schönereris.

Schönereris užaugo valdininko apartamentuose Vienos Pietinėje stotyje, o mažasis Karlas Luegeris – daug žemesnio rango tarnautojo – Vienos politechnikos instituto prižiūrėtojo bute. Luegeris viešai didžiavosi savo tėvu Leopoldu, kuris į Vieną atvyko iš kaimo ir „neturėdamas išankstinio išsilavinimo sugebėjo pasiekti tokį tikslą [prižiūrėtojo postą]".[36] Vis dėlto galime numanyti, kad didžiausias autoritetas namuose buvo Karlo motina. Tai, jog nė viena iš jos dukterų nei sūnus nesukūrė šeimų, rodo labai didelę motinos valdžią. Pasak vieno istoriko, ponia Lueger prieš mirtį išgavo keturiasdešimt ketverių metų sūnaus pažadą nevesti ir pasirūpinti seserimis.[37] Ji laikė dukteris šalia savęs – jos darbavosi tabako parduotuvėje, kuri po vyro mirties buvo jos kuklaus pragyvenimo šaltinis. Nėra įrodymų, kad auganti jos sūnaus šlovė būtų pakeitusi paprastą šeimos gyvenimo būdą ar sūnaus ištikimybę savo valingai motinai.[38] „Riterį iš Rozenau" auklėjo įtakingas prasisiekėlis tėvas, o būsimąjį „Vienos poną dievą" (*Herrgott von Wien*) – griežta mažutė *petite bourgeoise.*

Ponia Lueger nuo pat mažens skatino sūnų mokytis, kad šis pasiektų aukštesnę socialinę padėtį. Dėkingas sūnus rašė: „Nors buvo paprasta moteris iš liaudies, ji skaitė [su manimi] Cicerono kalbas. Ji nesuprato nė žodžio; ji tiesiog sekė tekstą su skrupulingu atidumu, ir vargas man, jei aš padeklamuodavau ištrauką

neteisingai! Ji griežtai spaudė mane prie mokslo."[39] Motinos disciplinos užgrūdintas jaunasis Karlas priimamas į pačią prestižiškiausią parengiamąją Vienos mokyklą – Teresianumą (*Theresianum*).[40]

Nereikia manyti, kad per šešerius Teresianume praleistus metus Karlas kaip lygus bendravo su didikų sūnumis. Jis buvo ne kadetas (*Zögling*), bet dieninis mokinys* (*Externist*). Dieninius mokinius pradėta priimti į mokyklą tik nuo 1850 metų. Beveik visi jie buvo iš Vienos Vydeno (*Wieden*) rajono, kur stovėjo mokykla. Mokyklos istorikas pasakoja, kad tarp dieninių mokinių daugiausia būta aukštesniosios buržuazijos sūnų[41], tačiau „šalia jų visada atsirasdavo visai paprastų žmonių vaikas [...], kaip daktaras Karlas Luegeris [...], Aukštesniosios technikos mokyklos tarnautojo sūnus".[42] Dieniniai mokiniai mokėsi kartu su kadetais, bet, matyt, nenešiojo uniformos.

Dieninis mokinys tikriausiai jautė, kad skiriasi nuo „įprastų" mokinių, ypač jei jis, kaip Luegeris, buvo kilęs iš žemiausių čia atstovaujamų visuomenės sluoksnių. Tačiau atrodo, kad Karlui patirtis Teresianume išėjo tik į naudą. Nėra pagrindo manyti, kad jis kada nors pavydėjo aristokratams, kaip Schönereris. Jis išsiugdė ir visada išlaikė pagarbų požiūrį į tradicinę Austrijos valdančiąją klasę. Nors ir tapo minios audrintoju, jo stilius pasižymėjo tam tikru grakštumu, kone savitu estetizmu, – štai kodėl jis užsitarnavo *mielojo Karlo* epitetą.[43] Jis priklausė keistai, tyliai ir supratingai bendrijai, egzistavusiai Vienoje tarp smunkančios bajorijos ir nevilties prislėgto „mažojo žmogaus" – bendrijai, kurią Hermannas Brochas pavadino Vienos linksmosios apokalipsės „želatinine demokratija". Teresianumas neabejotinai ištobulino įgimtą Luegerio socialinio išskirtinumo jausmą ir, nepaisant žemos kilmės, leido jam pajusti subtilų socialinį pranašumą nelanksčios buržuazijos padermės, vėliau tapsiančios jo priešu, atžvilgiu. Jo jautrumas buvo panašus į išmuštruoto tarno, kuris gero elgesio taisykles išmano

* Lankantis mokyklą, bet gyvenantis namie.

puikiau nei tarp jo šeimininko ir jo paties įsiterpiančios klasės. Ši savybė pravertė vėlesniam Luegerio politiniam uždaviniui – suvienyti aristokratiją ir mases į koaliciją, nukreiptą prieš liberalią viduriniąją klasę.

Universitete Luegeris studijavo teisę. Laikydamas paskutinį teisės ir politikos mokslo egzaminą žodžiu, šis jaunuolis gynė tezes, kurios rodė jį esant austrų demokratą, visuotinės rinkimų teisės šalininką, besidomintį socialinėmis problemomis. Tačiau atrodo, kad, skirtingai nei dauguma demokratų, Luegeris nepripažino nacionalinės orientacijos. „Tautybės idėja yra destruktyvi, tai kliūtis žmonijos pažangai", – ginti tokią radikaliai kosmopolitišką tezę buvo nebūdinga studentui Prancūzijos–Prūsijos karo išvakarėse, kai Luegeris laikė egzaminus (1870-ųjų sausio 14 dieną).[44] Karui prasidėjus, kai Vienos universiteto studentų bendruomenėje nuvilnijo vokiškos nacionalistinės aistros bangos, jaunasis daktaras Luegeris sugrįžo į savo *alma mater* kautis su prusofilišku nacionalizmu. Studentų solidarumo su kovojančiais ir mirštančiais už „juoda, balta ir raudona" demonstracijoje Luegeris per neatsargumą vos nesukėlė riaušių kritikuodamas Šiaurės Vokietijos spalvas „kaip despotiškos savivalės produktą". Nors Luegerio rėmėjai jį sveikino, įniršę nacionalistai taip aplamdė, kad teko sprukti iš salės.[45] Taip jis pirmą kartą patyrė aštresnės tonacijos politiką kaip auka – kaip tik dėl vienintelio dalyko, kurio tvirtai laikėsi per visą savo karjerą: dėl opozicijos *kleindeutsch* idėjai, tai yra Vokietijos suvienijimui be Austrijos. Čia jis pasirodė ne kaip tipiškas ano laikmečio demokratas, bet kaip tikras Teresianumo auklėtinis.

Tačiau aštuntojo dešimtmečio pradžioje politinei karjerai Vienos mieste padaryti nepakako priešiškumo Šiaurės Vokietijai. Su teisės diplomu tarsi su nario kortele rankoje Luegeris įžengė į politiką per patikimiausią prieangį – savo trečiojo miesto kvartalo Liberalų biurgerių klubą. Jo vadas, senstelėjęs 1848-ųjų veteranas Ritteris von Khunnas, lavino jaunuolio

sugebėjimą prieiti prie „mažųjų žmonių“ – nes buvo kilusi grėsmė, kad pastaruosius, nors dar neturinčius balsavimo teisės, kaip smogikus panaudos radikalieji demokratai. 1876-aisiais, tik metus išbuvęs Vienos miesto taryboje, Luegeris nusipelnė *Neue Freie Presse* aplodismentų, laikraštis jį pavadino „centro antikairuoliškų partijų krūtinės šarvu“.[46] Neilgam. Tais pačiais metais Luegeris metėsi į kairę ir susivienijo su žydų demokratu Ignazu Mandliu, tribūnu, pliekiančiu miestą valdžiusios liberalų oligarchijos monopolį ir korupciją. Pagrindiniu Mandlio ir Luegerio pajėgų taikiniu tapo meras Kajetanas Felderis, savo jėgomis iškilęs žmogus, teisininkas ir drugelių tyrinėtojas. Šie du kolegos atstovavo smulkiesiems krautuvininkams, „siuvėjų ir daržovių pardavėjų organizacijoms“, reikalavusioms svaresnio balso sprendžiant politinius klausimus. Mandlio ir Luegerio rėmėjai buvo ne proletarai, bet smulkūs mokesčių mokėtojai, „dešimties guldenų žmonės“, sudarantys trečiąją balsuotojų klasę, ypač jautriai reaguojančią į miesto valdžios švaistūniškumą ir į proteguojamųjų privilegijas, kurių jiems neteko. Jie taip pat piktinosi privilegijuotųjų viešpatavimu savivaldybėje, kuriam klestėti leido klasinė rinkimų teisė.[47] Luegeris ir Mandlis įvedė naują stilių municipalinėje politikoje. Kadaise vienalytės „intelektualų miesto tarybos“ *Salonton* (saloniškas tonas) užleido vietą, anot Felderio, „paprastoms, neišdailintoms“ demokratų demagogų „manieroms“.[48] Teisuoliškas meras neleido vis labiau demokratėjančiai miesto tarybai tirti jo administracijos veiksmų ir 1878 metais atsistatydino. Tai buvo svarbi Vienos žemesniosios klasės demokratinė pergalė.[49] Tuo tarpu Luegeris ir Mandlis miesto taryboje vadovavo grupei, kuri reikalavo platesnės rinkimų teisės. Dėl šios reformos liberalų nuomonės išsiskyrė, ir ji buvo įgyvendinta tik 1884 metais – tada rinkimų teisė buvo suteikta penkių guldenų mokesčių mokėtojams.[50] Tai, kad kai kurie liberalai su meru Felderiu priešakyje priešinosi rinkimų teisės išplėtimui, tik stiprino antiliberalistines žemesniųjų klasių nuotaikas. Tokiame

kontekste demokratija ir liberalizmas tapo viena kitai priešingomis sąvokomis.

Luegerio kaip demokrato agitatoriaus sėkmė beveik nepastebimai įtraukė jį į didėjančią opoziciją liberaliai sistemai apskritai. Jis griebėsi akivaizdžių problemų, kur socialinį susierzinimą galima dramatizuoti demokratines skriaudas paaštrinant ekonominiu pavydu. Liberalius politinius priešus jis tapatino su aukštais finansininkais, o jie buvo patogus taikinys rūstybei nukreipti. Pavyzdžiui, Luegeris pradėjo kampaniją prieš anglų inžinerinę bendrovę, kuriai buvo lemta gauti kontraktą kurti miesto transporto sistemą. Šios bendrovės rėmėjus Luegeris apkaltino bandymais papirkti jį ir kitus miesto tarybos narius; prasidėjęs šmeižto procesas jį plačiai išgarsino. Kaip ir Schönereris, dabar jis atrodė panašus į Dovydą, kovojantį su galingu „tarptautinio kapitalo“ Galijotu. 1882-ųjų kovo mėnesį, po antrojo Luegerį dėl kaltinimo šmeižtu išteisinusio teismo proceso, jis pareiškė: „Šios finansinės gaujos ir pinigų galia nuodija ir korumpuoja visuomenės gyvenimą.“ Jis prisiekė toliau su jomis kovoti.[51]

Penkerius metus, nuo 1882 iki 1887-ųjų, Luegeris ir toliau save laikė demokratu ir Reichsrate sėdėjo kartu su kairiaisiais. Kaip miesto politikas, kurio didžiausias talentas buvo atspindėti ir išreikšti savo rinkėjų nuostatas, jis neišvengiamai judėjo paskui „mažuosius žmones“, krypstančius radikalesnių pozicijų link – nuo antikorupcijos prie antikapitalizmo, nuo antikapitalizmo prie antisemitizmo.

1883 metais Luegeris prisijungė prie Schönererio kryžiaus žygio, kad sutrukdytų Rothschildams atnaujinti išskirtinę pelningą licenciją Šiaurės geležinkeliui. Schönereris kovėsi dėl nacionalizavimo parlamente, o Luegeris jam užtikrino miesto tarybos paramą ir palankią Vienos viešąją nuomonę.[52] Demokratiško miesto reformatoriaus kova su „interesais“ atvedė Luegerį į žemesniuosius amatininkų sluoksnius, kuriuose antisemitiški jausmai vis stiprėjo. Jis užmezgė ryšius su ta pačia

Austrijos reformų sąjunga, kurios steigiamajame susirinkime 1882 metais dalyvavo Schönereris.

Būdamas didesnis oportunistas nei Schönereris ir mažiau pavergtas stiprių jausmų, Luegeris ne taip skubėjo užimti antisemitinės pozicijos. Nepastovaus devintojo dešimtmečio visuomeninės Luegerio pažiūros atspindėjo niaurų perėjimą nuo demokratinės prie protofašistinės politikos. Net ir 1884 metais jis vis dar aktyviai talkino sudarant Demokratų partijos programą, kuri teigė „visų tikėjimų lygybės principą".[53] 1885-ųjų parlamento rinkimuose, kuriuose pirmą kartą dalyvavo penkių guldenų mokesčių mokėtojai, Luegeris dar kandidatavo kaip demokratas. Jo Vienos rajonui (*Margarethen*) ir rinkėjų klasei buvo įprasta, kad su juo dėl parlamento vietos varžėsi taip pat demokratas. Kandidatai skyrėsi tuo, kas juos rėmė iš šalies: Luegerį palaikė antisemitiška Reformų sąjunga, o jo varžovą – liberalai. Demokratinė ideologija tebebuvo bendras žlungančio liberalizmo ir kylančio antisemitizmo pagrindas. Pabrėžęs demokratišką kovą su „interesais" ir prislopinęs antisemitizmą, Luegeris supykdė Reformų sąjungą, tačiau pritraukė pakankamai rinkėjų demokratų ir aštuoniasdešimt penkiais balsais laimėjo rinkimus. Taigi Luegeris pateko į Reichsratą 1885 metais, kai austrų demokratams vadovavo daktaras Ferdinandas Kronawetteris, bet jo ištikimybė savo partijai nebebuvo tokia tvirta kaip seniau. „Pažiūrėsime, kuris sąjūdis taps stipresnis, demokratinis ar antisemitinis, – sakė jis Kronawetteriui. – Reikės atitinkamai prisitaikyti."[54]

1887-ųjų gegužės mėnesį, kai Schönereris pristatė žydų imigraciją ribojantį įstatymo projektą, Luegeris, regis, apsisprendė: jis palaikė Schönererio pasiūlymą. Ryšiai su Kronawetteriu galutinai nutrūko, ir Luegeris liovėsi bandęs suderinti dvi vis labiau viena nuo kitos tolstančias tendencijas: demokratiją ir antisemitizmą. Nors pangermanizmą Luegeris atmetė, sąjunga su Schönereriu jam rodėsi daugiau žadanti nei senamadiška ištikimybė Kronawetteriui.

Taigi 1887-aisiais Luegerio evoliucija baigėsi taip pat, kaip prieš penkerius metus Schönererio: nuo politinio liberalizmo per demokratiją ir socialines reformas iki antisemitizmo. Tačiau esama ir skirtumo: Luegeris buvo *Vienos* politikas ir todėl atstovavo šio miesto kaip imperijos sostinės interesams. Jis iš esmės išsaugojo ištikimybę Habsburgų monarchijai ir liko abejingas vokiečių nacionalizmui – substancijai, sulydžiusiai nesuskaičiuojamą daugybę Schönererio neapykantų. Luegeriui vienijančios ideologijos teko ieškoti kitur.

Nors Luegerio šalininkai iš žemesnės viduriniosios klasės ir amatininkai stūmė jį Schönererio link, visiškai netikėtai ne tokios nacionalistinės masių politikos galimybes jam palengva atvėrė kitas visuomenės sluoksnis – katalikų bendruomenė. Katalikybė pasiūlė Luegeriui ideologiją, galinčią susieti skirtingus antiliberalizmo elementus, kurie jo veikloje darėsi vis prieštaringesni – demokratiją, socialines reformas, antisemitizmą ir lojalumą Habsburgams. Savo ruožtu katalikybei Luegeris galėjo pasiūlyti politinį vadovavimą, kuris suvienytų pakrikusius socialinius komponentus į pakankamai stiprią organizaciją, galinčią rasti savo kelią moderniame sekuliariame pasaulyje.

Prieš įkuriant Luegerio Socialinių krikščionių partiją (maždaug 1889 metais[55]) tiek politinė, tiek bažnytinė Austrijos katalikybė nyko kamuojama anachronizmų. Intelektualiai ir sociologiškai katalikų vadovybė liko ištikima tvarkai, kurią liberalų valdžia negrįžtamai sugriovė. Pagrindiniai katalikybės politiniai lyderiai buvo Bohemijos bajorai federalistai ir provincialūs Alpių žemių konservatoriai. Jų parlamentinius klubus *Honoratiorenparteien* sudarė mažos žymių žmonių grupelės. Modernybė su visais savo laimėjimais ir pompastika katalikams kėlė nerimą; jie tegalėjo su liūdesiu žvelgti į pradingusias dienas, kai religija buvo pagarbios visuomenės pamatas, o šioje visuomenėje dominavo žemvaldžių aristokratija. Ieškodami prieglobsčio nuo realios dabarties, katalikai kaip Juozapo

laikais šliejosi prie imperatoriaus, nors šis ir pats nuo 1860 metų aiškiai tapo liberalų belaisviu.

Bažnytinė valdžia, kurios aukščiausi dvasininkai dažniausiai buvo kilę iš bajorų šeimų, taip pat mažai tesipriešino tradicinio Bažnyčios autoriteto griovimui. Vyskupus bei kunigus, kaip ir patį Vatikaną, pribloškė neoabsoliutizmo žlugimas. Pirmąjį visuotinės Bažnyčios sūnų ir paskutinį jos gynėją – austrų imperatorių – karo lauke 1860 metais sumušė atsimetėliai pjemontiečiai, o 1866 metais – prūsų protestantai. Išgirdęs apie Austrijos pralaimėjimą prie Kionigreco, Pijaus IX valstybės sekretorius sušuko: „*Casca il mondo!*"* Šie žodžiai nuspėjo barokinės katalikybės likimą liberalizmo eroje ir kartu išreiškė ribotą išsigandusių bažnytininkų požiūrį. Dabar liberalai Austrijoje šventė pergalę – ne tik sudarė konstitucinę vyriausybę, bet ir paskelbė negaliojančiu imperijos ir popiežiaus konkordatą, įvedė mokyklos reformą ir džiūgavo, kai popiežius prarado Romą ir užsidarė Vatikane.

„*Casca il mondo!*" Senajam pasauliui griūvant, prie naujojo nesugebanti prisitaikyti Austrijos Bažnyčia grįžo prie Juozapo laikų elgesio įpročių. Ji kabinosi į imperinę sistemą nelyginant laivas į jį sudaužiusią uolą, veikė per *Honoratioren* bei dvarą ir bandė neįsivelti į jokius nemalonumus. Taigi Bažnyčia elgėsi labai panašiai kaip ir didžioji dalis bajorijos, kuriai Bažnyčios vadovai priklausė. Ji nusilenkė tam, kas neišvengiama, ir visus išmėginimus pakėlė kaip kantri auka, savęs neanalizuodama ir savimi neabejodama.

Iš tokios nuolankios pozicijos negalėjo rastis jokio atsinaujinimo. Kaip ir kitur Europoje, Austrijoje katalikų bendruomenė atgimė tik tada, kai tikintieji apsvarstė modernios visuomenės galimybes ir drauge atidžiai išnagrinėjo jų senosios Bažnyčios padarytas klaidas. Į šį permąstymo ir persiorientavimo procesą pamažėle įsitraukė ir pasauliečiai, ir dvasininkija. Ši sudėtinga raida, aprėpusi kur kas daugiau nei vien socia-

* Pasaulis griūna! (*ital.*)

linę sferą, neįeina į mūsų tyrimo sritį. Tačiau mus domina agresyvi šios raidos dvasia, paveikusi pasaulietiško liberalizmo pasaulį. Ta dvasia aiškiai pasireiškė 1887 metų pirmajame visos Austrijos katalikų suvažiavime. Jį rengusi komisija naująsias nuotaikas išdėstė laiške popiežiui Leonui:

> Mūsų žemėse nestinga tikėjimui atsidavusių tautų, bet daugelis doriausių katalikų menkai tesuvokia padėtį, nežino kovos būdų, kuriuos diktuoja naujos sąlygos, o svarbiausia, neturi taip reikalingos organizacijos. Pripratę visuomet būti krikščioniškai valdomi mūsų katalikiškojo monarcho ir jo laisvai parinktų patikimų žmonių, didžioji dauguma eilinių tikinčiųjų nebežino, kaip jiems orientuotis.[56]

Šiame pareiškime galima aptikti politinio katalikų atsinaujinimo programos elementų: katalikų bendruomenę padaryti nepriklausomą nuo monarcho ir jo patarėjų, rasti naujas sąlygas atitinkančių naujų kovos metodų ir burtis į organizacijas.

1875–1888 metais, kai Luegeris tolo nuo savo liberalaus starto ir skausmingai blaškėsi tarp pasaulietiškos demokratijos ir nacionalistinio antisemitizmo, pamažu ryškėjo politinės katalikybės elementai, pajėgūs minėtus uždavinius įvykdyti. Naująjį sąjūdį rėmė tos visuomenės grupės, kurias daugiau ar mažiau buvo įskaudinusi liberalų kapitalistinė valdžia: aristokratai ir katalikų intelektualai, verslininkai, dvasininkai ir amatininkai. Visą šį naują rinkinį galėtų apibūdinti nuosaikesnio katalikų konservatorių lyderio grafo Leo Thuno poelgis. Savo politinio teorinio leidinio *Das Vaterland* redaktoriumi jis paskyrė baroną Karlą von Vogelsangą. Pastarasis liberalizmo Achilo kulnu laikė kapitalizmo socialinį abejingumą. Būtent į tai šis neofeodalinis teoretikas nutaikė savo mirtį nešančias ietis. Kapitalizmą siedamas su 1789 metų dvasia, Vogelsangas, aplenkęs viduriniąją klasę, rado atgarsį tarp amatininkų ir darbininkų, vis labiau maištavusių prieš *laissez faire*. Viršus – dalis aristokratijos – susijungė su apačia – nuo *laissez faire*

nukentėjusia žemesniąja klase. Tai buvo modelis, kuris *mutatis mutandis* turėjo ryškų precedentą Anglijoje, Prancūzijoje ir Vogelsango gimtojoje Vokietijoje. Bet nė vienoje iš tų šalių ši ideologija netapo sėkmingos demokratinės partijos programa.

Socialinių įstatymų srityje kai kurie aristokratai sukūrė praktišką Vogelsango ideologijos analogą. Devintajame dešimtmetyje princas Aloisas von Liechtensteinas, priešų vadinamas „raudonuoju princu", pirmasis iš parlamento dešinės pradėjo reikalauti socialinių įstatymų. Iš kairės jo pastangas parėmė Karlas Luegeris. Aristokratas išsišokėlis ir demokratas demagogas atrado vienas kitą.[57] Prie šios netvirtos koalicijos prisijungė dar du elementai, paskutiniai būsimos Socialinių krikščionių partijos dėmenys: entuziastinga grupė jaunų kunigų bei teologų, trokštančių gyvesnio ryšio tarp Bažnyčios ir liaudies, ir antisemitinis amatininkų sąjūdis, kuris jau talkino Schöneriui ir Luegeriui.

Pirmasis visų šių elementų neoficialių atstovų susitikimas vyko simboliškoje aplinkoje – princesės Melanie Metternich-Zichy viloje. Po stogu, taip primenančiu dingusią praeitį, jėgas suvienijo aristokratai, socialiniai teoretikai ir masių politikos praktikai: princas Liechtensteinas, moralės teologas profesorius Franzas Schindleris, Vogelsangas, Luegeris nuo demokratų, Ernstas Schneideris nuo antisemitiškai nusiteikusių amatininkų. Schindleriui protingai vadovaujant, per daugelį susitikimų – diskusijų jie sukūrė programą, kurią per 1889 ir 1893 metų Austrijos katalikų suvažiavimus pristatė religiniam pasauliui. 1888-aisiais įsteigta Susivienijusių krikščionių sąjunga išsiplėtė iki Socialinių krikščionių partijos – politinės organizacijos, kurios tikslas – atnaujinti katalikybę.

Tiek bažnytinėje, tiek politinėje sferoje krikščionių socialdemokratinių veiksmų programai pasipriešino senesnioji, atsargesnė karta. Naujoji programa ketino mesti iššūkį isteblišmentui, o tai reiškė rizikuoti – ši taktika niekada nebuvo populiari tarp nuolankesniais tapusių katalikų pasaulio vadovų.

Devintojo dešimtmečio pabaigoje ir paskutiniame dešimtmetyje aštresnioji tonacija su visu jai būdingu negailestingumu katalikų bendruomenėje reiškėsi taip pat stipriai, kaip ir liberalioje Vienos miesto taryboje, kur siautėjo Mandlio ir Luegerio demokratinė opozicija, ar parlamente, kur Schönereris pradėjo kryžiaus žygį prieš žydus. Radikalūs katalikai rodė daugelį kultūrinio susvetimėjimo ženklų, būdingų ir pangermanams, socialdemokratams bei sionistams. Jie organizavo savo spaudą ir sporto klubus, kaip ir pangermaniški tautininkai, įsteigė mokyklų asociaciją, kad savo bendruomenę padarytų nepriklausomą nuo valstybinio švietimo. Jie rengė triukšmingas masines demonstracijas, kurios kėlė nerimą ne tik liberalams, bet lygiai taip pat šokiravo senosios gvardijos katalikų hierarchus. Atrodo, kad jaunesnieji naujojo stiliaus katalikai, kaip ir jaunesnieji nacionalistai, jautė poreikį skelbti savo susvetimėjimą vyraujančiai tvarkai, tarsi būtiną preliudą išganymui. Nesvarbu, ar išsigelbėjimas ateis pasitraukiant iš valstybės, ar ją nugalint, psichologinė sėkmės prielaida, atrodo, buvo aiškiai deklaruoti mažumos statusą ir atvirai save apibrėžti kaip engiamą socialinį pogrupį. Tai vienodai tiko naujiesiems katalikams, naujiesiems nacionalistams ir sionistams.

Karlas Luegeris buvo politinis chemikas, sulydęs katalikų socialinio nepasitenkinimo elementus į didžiulę organizaciją. Pats nebūdamas labai religingas, Luegeris žinojo, kaip naująją katalikų socialinę teoriją paversti savo politinio eksperimento katalizatoriumi. Antisemitiniais pareiškimais užsitikrinus Schönererio šalininkų paramą, kai šis buvo įkalintas, Luegeriui pavyko daugumą Schönererio sekėjų amatininkų Vienoje atvesti į socialinių krikščionių glėbį.

Su kiekvienais rinkimais Vienos mieste Luegerio šalininkų skaičius augo, o 1895 metais miesto taryboje jis surinko reikiamą daugumą, kad būtų išrinktas meru. Viešasis jo įvaizdis atspindėjo visus jo margos apygardos atspalvius. *Der schöne Karl* kėlė rafinuotumo, beveik dabitiškumo įspūdį, kuris, kaip

teigė Baudelaire'as, buvo veiksminga politinių vadų savybė „pereinamuoju laikotarpiu, kai demokratija dar buvo nevisiškai įsigalėjusi, o aristokratija jau smarkiai svirduliavo..."[58] Jo elegantiška, veik šaltakraujiška laikysena kėlė masių pagarbą, o sugebėjimas kalbėti šiltu liaudišku Vienos dialektu užkariavo žmonių širdis. Luegeris, aristokratiškos išorės *Volksmann,* taip pat turėjo bruožų, pritraukusių prie jo Vienos viduriniąją klasę. Jis tikrai aistringai mylėjo miestą ir darbavosi jo gerovei, tačiau negailestingai kritikavo savo pirmtakus dėl nereikalingo išlaidavimo, ir jo aštrus liežuvis buvo pasiruošęs pliekti bet kokius švaistūniškumo ženklus. Taigi Luegeris nuolat kėsinosi į liberalų rėmėjus, kol 1895-ųjų kovo mėnesį laimėjo klestinčio antrojo rinkėjų sluoksnio palankumą. Liberalizmui ištikimi liko tik patys turtingiausi nekilnojamojo turto savininkai.

Po 1895 metų Luegerio pergalės Vienos rinkimuose atėjo dvejus metus trukęs sąstingis, kurį galima laikyti paskutiniu vienietiško liberalizmo pasipriešinimu. Nors reikiama miesto tarybos dauguma Luegerį teisėtai išrinko meru, imperatorius atsisakė šį paskyrimą patvirtinti. Prieš Luegerį imperatorių nuteikė trejopas spaudimas: koalicinės vyriausybės liberalų ir konservatorių bei aukštesniosios dvasininkijos. Kardinolui Franzui Schönbornui asmeniškai tarpininkaujant, vyriausybė veltui siekė, kad prieš šį sąjūdį pasisakytų popiežius. Per rinkimus vieniečiai dar kartą patvirtino savo pasirinkimą. Iki 1897 metų imperatorius ir toliau priešinosi.

Ankstesnieji atstovaujamosios vyriausybės šalininkai liberalai dabar atsidūrė itin paradoksalioje padėtyje. Jie galėjo būti įsitikinę, kaip sakė jų vadas Ernstas von Pleneris, jog koalicinė vyriausybė, atskiru savo programos punktu paskelbusi kovą su politinio gyvenimo radikalizacija, neleis imperatoriui patvirtinti „beveik revoliucinio sąjūdžio tribūno", „bendruomenės demagogo", atsakingo už tai, kad „Atstovų rūmuose įsivyravo barbariškas tonas".[59] Kad ir kaip racionaliai samprotavo Pleneris,

jo antiklerikalinei partijai dabar teliko tikėtis, pirma, vyskupo – netgi popiežiaus – sudrausminimo, kad būtų išvengta liberalių institucinių potvarkių padarinių, antra – imperatoriaus įsako, kad rinkėjų valia nebūtų įvykdyta. Net pažangusis Sigmundas Freudas, kuris jaunystėje, kaip ir Beethovenas, kategoriškai atsisakė rodyti pagarbą imperatoriui nukeldamas kepurę, dabar sveikino autokratišką Pranciškaus Juozapo veto Luegeriui ir daugumos valiai.[60]

Masių politikos amžiuje imperatoriaus draudimas negalėjo ilgai išsilaikyti. 1897 metų Didįjį penktadienį imperatorius kapituliavo, ir „mielasis Karlas“ triumfuodamas įžengė į rotušę. Tuo pat metu Austrijos vyriausybėje prasidėjo rimta krizė dėl kalbos dekretų čekų žemėse. Taigi kai tik krikščionys antisemitai paėmė senąjį liberalų bastioną, parlamente įsisiautėjo tokie beviltiški vaidai, kad imperatoriui teko jį paleisti ir paskirti vyriausybę dekretu. Liberalai, nors ir liūdnai, galėjo tik sveikinti šį žingsnį. Nuo šiol jie gelbėsis atsitraukdami ir grįždami prie imperatoriaus Juozapo laikų valdymo stiliaus, vengs ne tik demokratijos, bet ir atstovaujamosios parlamentinės vyriausybės, kuri, regis, lėmė tik du dalykus: visuotinį chaosą ir vienos ar kitos antiliberalios jėgos pergalę.

Kiekvienam savaip, Schönereriui ir Luegeriui pavyko apginti demokratiją kovojant su liberalizmu. Abu sukūrė ideologines sistemas, suvienijusias liberalizmo priešus. Kiekvienas savaip naudojosi aristokratišku stiliumi, gestais ar pretenzijomis, kad sutelktų sekėjų mases, išbadėjusias vadų, savo valdžią grindžiančių kuo nors senesniu ir gilesniu nei racionalaus argumento ar empirinio įrodymo jėga. Iš šių dviejų lyderių Schönereris buvo aršesnis ir pirmasis išlaisvino destruktyvius instinktus. Jis skaldė sienas tūžmingomis antisemitinėmis kalbomis, tačiau būtent Luegeris nuvedė savo armiją iki pergalės ir valdžios krėslų.

Luegeris buvo ne taip susvetimėjęs ir tradiciškesnis nei nusivylęs buržua – „riteris iš Rozenau“. Net Luegerio antisemitizmas

nepasižymėjo tokiu įniršiu, įsitikinimo stiprumu ir nuoseklumu kaip Schönererio. Antnacionalinį žydų bendruomenės pobūdį Schönereris panaudojo tam, kad smogtų smūgį kiekvienam Austrijos socialinį politinį gyvenimą vienijančiam principui; Luegeris antisemitizmą susiejo su kova prieš liberalizmą ir kapitalizmą. Garsi Luegerio frazė *Wer Jude ist bestimme ich* („Kas yra žydas, sprendžiu aš") leido jam sušvelninti sprogstamąją ir griaunamąją antisemitizmo galią monarchijos, Katalikų Bažnyčios ir net kapitalizmo, su kuriuo skelbėsi kovojąs, labui. Koalicijos kūrėjui nelabai sekėsi laikytis principų. Todėl Luegeris toleravo patį juodžiausią savo parankinių antisemitizmą, tačiau pats, būdamas labiau manipuliatorius ir organizatorius nei ideologas, antisemitizmu veikiau naudojosi, o ne mėgavosi. Net naujosios tonacijos politikai – savo grubaus varžovo Schönererio nenaudai – masių politikos laikais Luegeris pritaikė seną Habsburgų nuostatą:

Bella gerant alii,
Tu, felix Austria, nube...*

Rasistiniais nuodais taikydamas įgelti tik liberaliam priešui, Luegeris lengviau suvienijo aristokratus ir demokratus, amatininkus ir bažnytininkus.

IV

Kadangi politinis liberalizmo pamatas buvo suardytas, o įvykiai nepateisino liberalizmo socialinių lūkesčių, tie, kurie liko ištikimi liberaliajai kultūrai, ėmė ieškoti naujo pagrindo labiausiai branginamoms jos vertybėms išsaugoti. Vienas jų buvo Theodoras Herzlis (1860–1904). Savo tautai jis bandė sukurti liberalią utopiją, pagrįstą ne racionalistine Schmerlingo prie-

* „Tegul kiti kariauja,
Tu, laiminga Austrija, tuokis [kad klestėtum]..."

laida – *Wissen macht frei* („Žinojimas išlaisvina"), bet kūrybiška vaizduote – troškimu, menu ir svajone – *Wollen macht frei* („Noras išlaisvina"). Herzlio sionizmas yra tinkamas, nors ir ironiškas, paminklas liberalizmo viešpatavimo erai ir kartu deramas tęsinys to siaubą keliančio kūrybiško griovimo darbo, kurį pradėjo Schönereris ir Luegeris.

Tokiu įtakingu antisemitizmo aukų lyderiu Herzlis galėjo tapti todėl, kad pats įkūnijo asimiliuoto žydo idealą. Tiesiog pavyzdinis išsilavinęs liberalas Herzlis rado labai išmoningą žydų klausimo sprendimą, ir ne dėl to, kad buvo pasinėręs į žydišką tradiciją, bet todėl, kad bergždžiai stengėsi ją pamiršti. Į metaliberalią fantazijų politiką Herzlį atvedė ne socialinis priešiškumas ar politinis oportunizmas, kaip Schönererį bei Luegerį, tačiau asmeninių ketinimų žlugimas ir estetinė neviltis. Net Herzlio Siono idėją geriausiai galėsime suprasti tada, jei į ją žiūrėsime kaip į bandymą per naują žydų valstybę išspręsti liberalizmo problemą ir per liberalią valstybę išspręsti žydų problemą. Jo gyvenimiška patirtis suteikė jam visas amžiaus pabaigos intelektualo vertybes. Būtent iš jų jis sėmėsi įkvėpimo gelbėdamas ujamą žydą nuo griūvančios liberalios sistemos. Nors šią užduotį Herzlis sprendė individualiai, medžiaga, iš kurios jis formavo sprendimą, priklausė nežydiškai liberaliajai kultūrai, tapusiai Herzlio ir daugelio aukštesnės viduriniosios klasės žydų savastimi.

Herzlis gimė ir užaugo Budapešte, bet tai netrukdė jam tapti užkietėjusiu vieniečiu. Jo šeima priklausė vis labiau turtėjančių žydų sluoksniui – tapę moderniais verslininkais, jie perimdavo vokiečių kultūrą ir kalbą netgi tuose etniniuose regionuose, kur vyravo nevokiška kultūra. Kuo aukštesnė buvo sūnų padėtis, tuo labiau smuko tėvų tikėjimas. Theodoro senelis iš tėvo pusės vienintelis iš trijų brolių laikėsi tikėjimo. Tuo tarpu jo sūnus, Herzlio tėvas, atsisakė visko, išskyrus religijos formas. Theodoro motinos Jeanette Diamant tėvas, pasiturintis audinių pirklys, pasirūpino, kad dukra gautų

pasaulietišką išsilavinimą. Jos brolis pasuko greitesniu asimiliacijos keliu – jis tarnavo 1848-ųjų revoliucinėje Vengrijos kariuomenėje, nors jo laipsnis negalėjo būti patvirtintas iki visiškos žydų emancipacijos 1867 metais.[61] 1860-aisiais, kai gimė Theodoras, šeima buvo visiškai pasitraukusi iš geto: ekonomiškai tvirta, religiniu požiūriu „apsišvietusi“, politiškai liberali ir vokiškos kultūros. Jų judaizmas buvo nieką daugiau nei *un pieux souvenir de famille**, kaip mėgo sakyti asimiliuotas žydų klasikas Theodoras Gomperzas.

Taigi Herzlis augo tarp apsišvietusių žydų ir tapo išsilavinusiu austrų liberalų *Staatsvolk* piliečiu. Jo motina buvo stipri, lakios vaizduotės moteris, socialine padėtimi ir kultūra pranašesnė už savo menkiau išsilavinusį vyrą. Ji perteikė sūnui aistringą domėjimąsi vokiečių literatūra. Kai Herzliui sukako keturiolika metų, netrukus po jo *bar-mitzvah*** (tėvai mieliau vadino tai *Konfirmation*), jis kartu su mokyklos draugais įkūrė vokiečių literatūrinę draugiją „Mes“, skirtą plėsti jos narių akiračiui skaitant veikalus, kuriuose idėjos „privalo visada būti išreikštos malonia forma“.[62] Herzlio mokykloje pradėjus plisti vengrų antisemitizmui, jaunuolis perkeltas į Budapešto evangelikų gimnaziją, kurioje dauguma mokinių buvo žydai. Dar jaunystėje Herzlis ryžtingai atmetė stiprėjančią Vengrijos žydų tendenciją įsilieti į vengrų kultūrą. Veikiamas stiprios germanofiliškos motinos įtakos, namų spektaklių, privačių prancūzų, anglų ir muzikos pamokų, Herzlis vis labiau krypo į kosmopolitišką vokiečių kultūrą, ypač į jos estetinę humanistinę tradiciją – ji ir tapo jo vertybių sistemos centru.

Kaip skyrėsi tėvo ir sūnaus kultūrinio prisitaikymo procesai! Vyresnysis Herzlis kilo socialiniais laiptais per ekonominę veiklą ir religinę sekuliarizaciją. Būdamas penkiolikos, jis baigė ketverių metų mokslus modernioje vokiečių vidurinėje mokyk-

* Gerbiamas šeimos suvenyras (*pranc.*).

** Judaizme religinė ceremonija, švenčiama berniukui pradėjus tryliktuosius metus.

loje (*Normalschule*), buvo išleistas pameistriu pas giminaitį Debrecene ir jau tvirtai žengė verslo karjeros keliu. Tokio pat amžiaus jo sūnus Theodoras be jokių tiesioginių profesinių įsipareigojimų gimnazijoje sėmėsi bendrosios kultūros.

Visi trys mūsų herojai buvo ištikimi „bajorijai“ ir aristokratiniam palikimui. Schönereriui aristokrato vaidmenį paskyrė tėvas, ir sūnus jį persmelkė antiliberalia rūstybe. Lankstus Luegerio ryšys su aristokratija buvo nulemtas pagarbaus bendravimo mokykloje ir politikoje. Tačiau jis nesiekė nei į šią aukščiausią klasę patekti, nei jos sunaikinti. Herzlio santykis su aristokratija buvo intelektualesnis, nors tokios pat sociologinės kilmės. Herzlis troško būti „bajoru“ ne mažiau nei Schönereris, bet jo socialinė padėtis ir motinos vertybės pastūmėjo jį prie romantinio dvasios aristokratizmo – kraujo ar išsitarnavusių bajorų aristokratizmo pakaitalo. Kaip ir daugelis jaunų buržuazijos intelektualų, Herzlis vietoj titulo įgijo estetinę kultūrą.[63] Dvasinis kelias į viršūnes buvo kartu ir socialinis kelias.

Austrijoje liberali miesto vidurinioji klasė nepaprastai vertino aukštąją kultūrą kaip statuso požymį. Šias vyraujančias vertybes išpažino ir tai klasei priklausantys žydai, tik galbūt dar uoliau, nes jų gyvenimus buvo smarkiai paženklinusi gėdinga prekybos dėmė. Vėliau Herzlis rašė, kad iš tikrųjų žydai siekia išsivaduoti iš komercinės egzistencijos, kuri laikoma jiems būdinga iš prigimties: „Dauguma žydų verslininkų leidžia sūnus į mokslus [universitete]. Iš čia kyla vadinamoji visų išsilavinimo reikalaujančių profesijų judaizacija.“[64] Antroji žydų asimiliacijos pakopa – asimiliacija per kultūrą – tebuvo atskiras vidurinės klasės kilimo aukštyn atvejis tuo laikotarpiu, kai buvo pereinama nuo ekonominių prie intelektualiųjų profesijų. Herzlio tėvai elgėsi pagal savo klasės vertybes ir visiškai pritarė jaunuolio ketinimui tapti rašytoju. Tik kaip būtinos atsargumo priemonės jie reikalavo, kad sūnus universitete studijuotų teisę.

Jau pačiuose ankstyviausiuose, studentiškų laikų Herzlio kūriniuose atsiskleidžia keistas vertybių mišinys, kylantis iš jo

dviprasmiškos *haut bourgeois* dvasios aristokrato socialinės padėties. Jo nedidelių pjesių ir apsakymų veikėjai paprastai yra bajorai – pagal kraują ar iš etinio įsitikinimo. Nuožmių materialistinio pasaulio apgaulių apsupty jie demonstruoja dvasios ramybę, gailestingumą ir kilniaširdiškumą gindami piktos valios ar negandų aukas.[65] Atrodo, kad Herzlio herojaus pagrindinis tikslas yra ne savirealizacija ar tikrovės valdymas, bet pasiaukojimas ir savęs išsižadėjimas. Jo veiksmus lemia ne buržuazinis atsidavimas teisei ir darbui, bet kilni riterystės dvasia ir garbė. Tačiau šie kilnūs herojai neturi socialinio pagrindo: jie yra išimtys savo aplinkoje, socialiai atgyvenę ir dvasiškai vieniši susvetimėjusiame pasaulyje.

Viešasis studento Herzlio įvaizdis visiškai atitiko jo aristokratinius herojus. Jau gimnazijoje Herzlis pradeda įgyti dendžio bruožų. Pasak mokyklos draugo, jis buvo „tamsiaplaukis, lieknas, visuomet elegantiškai apsirengęs jaunuolis, visuomet linksmas ir draugiškas, visuomet pasirengęs pokštams ir sąmojui, tačiau dažniausiai rodantis savo pranašumą, ironiškas, netgi sarkastiškas".[66] Svajotojas ir cinikas Herzlis įnirtingai gynėsi nuo pasaulio ir dendiška vienišiaus poza teigė savo pranašumą, naudodamas pasaulį kaip veidrodį. Universiteto metais jo išdidžios asmeninės manieros tapo dar ryškesnės. Tuo pat metu Vienos universitetą lankęs Arthuras Schnitzleris stebėjo Herzlį iš šalies, trokšdamas, kad šis pripažintų jį savo draugu, pavydėdamas šaltakraujiškumo, įžūlios paniekos žemesniam pasauliui. Abu studentai priklausė Akademinei skaityklai (*Akademische Lesehalle*), iš pradžių nepolitiškai studentų sąjungai, kurioje tą patį semestrą, kai į ją įstojo Herzlis, po aštraus konflikto valdžią perėmė vokiečių nacionalistai. Schnitzleriui darė įspūdį Herzlio sugebėjimas kalbėti naujuoju stiliumi: „Aš vis prisimenu, kai ‚pirmą kartą tave pamačiau'. Tu sakei kalbą ir buvai ‚kandus' – toks kandus! [...] Tu ironiškai šypsojaisi. O kad aš galėčiau taip kalbėti ir šypsotis, pamaniau sau."[67]

Kitą kartą, kai jaunasis Schnitzleris, norėdamas pasipuikuoti elegantiškais drabužiais, pasirodė pačiu madingiausiu apdaru, Herzlis „ištyrinėjo mano kaklaraištį ir – mane sutriuškino. Ar žinai, ką tu man pasakei? ‚O aš laikiau tave Brummelliu!'"* Prieš ironiškai besišypsantį, valdinga poza stovintį Herzlį Schnitzlerį apėmė „tokia depresija, kurią patiri akis į akį susidūręs su žmonėmis, tame pačiame kely pralenkusiais tave per dvidešimtį žingsnių". Bet labiausiai Schnitzlerį pribloškė Herzlio įsitikinimas, kad ateity jis taps prestižiškiausio Vienos meno – dramos – meistru: „Naujasis Dvaro teatras dar buvo tebestatomas; vėlyvą rudens vakarą mes vaikštinėjome pirmyn ir atgal priešais lentų tvorą. Metęs kukliai pergalingą žvilgsnį į kylančias sienas, tu pasakei: ‚Vieną dieną aš ten būsiu!'"[68]

Schnitzleris gerokai perdeda Herzlio tvirtumą ir pasitikėjimą, slypėjusius už šaltakraujiškumo ir išmanymo kaukės. Iš tikrųjų jis vaidino sėkmę, apie kurią svajojo, bet kurios neturėjo vilties pasiekti. Įžvalgus jo biografas Alexas Beinas parodo, kokį skausmingą nusivylimą Herzliui teikė jo toli siekančios literatūrinės ir socialinės ambicijos.[69]

Kartais Herzlis manė, kad didžiausią pasitenkinimą rastų priklausydamas aukštajai biurokratijai ar armijos karininkų korpusui. Jei ne tėvų nuostata, jis būtų apsikrikštijęs, kad galėtų siekti šios karjeros. Netgi tuomet, kai atsidėjo žydų reikalui, kvaziaristokratiškos padėties ilgesys nepraėjo. 1895 metų liepą dienoraštyje jis prisipažino: „Jei aš ko nors trokštu, tai tik būti prūsų bajorijos nariu."[70] Arba vėl – 1895 metais vesdamas derybas su grafu Badeni dėl oficialaus vyriausybės laikraščio redaktoriaus posto kaip būtinos sąlygos Herzlis pareikalavo, kad jam, *comme un ambassadeur*, būtų leista bet kada kalbėtis su Badeni.[71] 1891 metais gavęs svarbią *Neue Freie Presse* Paryžiaus korespondento vietą, jis ne tik su pasitenkinimu pranešė tėvams, kad „tai bus tramplinas, nuo kurio galės

* George Brummell (1778–1840) – anglų dabita; šis vardas vartojamas kaip bendrinis „stilingo puošeivos" reikšme.

aukštai kilti", bet ir priminė jiems, jog tokie garsūs Londono *Times* žurnalistai kaip Heinrichas Heine ir Henri Blowitzas tą patį postą buvo užėmę „kaip ambasadoriai".[72]

Šių asmeninių Herzlio fantazijų kontekste jo literatūriniai herojai yra pakankamai prasmingi. Aristokratai, kurių kilnų, tarnystei paskirtą gyvenimą gniuždo korumpuotas buržuazijos pasaulis, yra atvirkščias paties Herzlio keblios padėties vaizdas – buržua, kurio viltis pasiekti kilmingojo statusą sužlugdo uždaras aristokratų pasaulis.

Herzlio romantinis estetizmas, nors būdingas jo kartos jauniesiems buržua, įgavo nepaprastos psichologinės jėgos. Jis dar sustiprėjo, kai Herzlis susidūrė su didėjančiu antisemitizmu universitete. 1880 metais jis įstojo į studentų draugiją (*Burschenschaft*) „Albia", tais laikais labai nacionalistinę, į dvikovas linkusią broliją. Atrodo, kad tuomet Herzlį stipriai traukė vokiečių nacionalizmas. Tačiau kylantis antisemitizmas užkirto kelią šiai Herzlio pozicijai. 1883 metais Wagnerio mirties proga vienas „Albia" draugijos narių Hermannas Bahras vadovavo antisemitiniam studentų renginiui, į kurį įsikišo policija. Kai „Albia" parėmė Bahrą, Herzlis pasisiūlė atsistatydinti: dėl asmeninių priežasčių – nes yra žydas, ir dėl politinių – nes yra „laisvės mylėtojas [*freiheitsliebender*]". Herzlis patyrė pažeminimą, nes jo atsistatydinimas buvo be jokių ceremonijų priimtas.[73]

Ironiška tai, kad moksladraugių atstumtas Herzlis pats šlykštėjosi žydais apskritai, laikė juos geto fiziškai ir protiškai suluošintais. Herzlis manė, kad nepakantumas bet kam iš šalies ir kraujomaiša „[žydus] fiziškai ir protiškai sumenkino. [...] Jiems buvo sutrukdyta tobulinti savo rasę. [...] Vakarietiškų rasių susimaišymas su vadinamąja rytietiška rase bendros valstybinės religijos pagrindu – tai tinkamiausias sprendimas", – rašė jis 1882 metais.[74] Herzlis pasisakė už visišką rasinį ir religinį susiliejimą, ir todėl jo kaip žydo atstūmimas buvo apgailėtinas ir beprasmis.

Šis patyrimas prislopino Herzlio dabitišką aroganciją. Dienoraštyje jis prisipažino, kad tie, kurie žavisi jo laikysena ir tvirtybe, „nė nenutuokia, kiek kančios, skausmo ir nevilties slypi už šio ‚daug žadančio jaunuolio‘ [pasitikėjimo kupinos] išorės. Abejonė, neviltis! Elegantiška abejonė, išsikvėpinusi neviltis!“[75]

Rašytojo karjerą Herzlis pradėjo lydimas šio socialinio bejėgiškumo ir individualios atskirties jausmo. Meno gyvenimas jam iš dalies galėjo būti kelias į sėkmę, iš dalies – saviraiškos priemonė. Natūralu, kad, užuot atsidėjęs grynajai literatūrai, jis bandė įsitvirtinti žurnalistikoje. Čia galės skleistis jo kūrybinės ambicijos, jis ras savo auditoriją ir taps arbitru kultūros srityje – čia jam negrės vienatvė ir nesėkmės, kurias privalo iškęsti genijus. Dvasios aristokratui Herzliui žurnalistika suteiks tokią pačią atramą jo tolesnei sionisto karjerai kaip Rozenau dvaras suteikė Schönereriui, vokiečių *Volk* riteriui atpirkėjui.

Vienos spauda linko į stiprų estetizmą, ir tai atitiko Herzlio talentą. Jis atsidėjo feljetonų rašymui. Tai buvo populiariausias ir tipiškiausias vienietiškos žurnalistikos žanras. Jame vyravo natūralistinis aprašymas, kurio reikalavo pozityvistinė kultūra, tačiau būdavo pateikiamas labai asmeniškas požiūris.[76] Feljetonas siūlė skaitytojui žurnalistinį Walterio Paterio idėjos apie meno paskirtį apskritai ekvivalentą: „temperamento persijotas gyvenimo žiupsnelis“.

Dar besimokydamas gimnazijoje Herzlis suvokė, kokie pavojai tyko feljetonų rašytojo. Tačiau šie pavojai – pernelyg didelis subjektyvumas, narcisizmas – buvo paties Herzlio prigimties dalis, ir jis tapo šio žanro meistru. Beveik dešimtmetį jis dirbo laisvai samdomu žurnalistu, tačiau jo laimėjimai šioje srityje pelnė jam išsigelbėjimą. 1891 metais Herzlis buvo paskirtas į austrų žurnalistų geidžiamiausią postą – *Neue Freie Presse* Paryžiaus korespondentu. Nors šios pareigos paliko daug laisvės dvasiai tobulinti, jos reikalavo stropaus ir nešališko politinio bei socialinio gyvenimo aprašymo. Paryžius privertė

Herzlį atsigręžti į socialinės tikrovės pasaulį, iš kurio baigęs universitetą jis ištrūko, kad pasinertų į estetinę žurnalistiką. Herzlis teigė: „Paryžiuje aš, bent jau kaip stebėtojas, įsitraukiau į politiką.“[77] Ketveri metai, per kuriuos Herzlis įdėmiai stebėjo prancūzų politinį ir socialinį gyvenimą, jį pakeitė: pirmiausia iš esteto jis virto susirūpinusiu liberalu, po to iš liberalo – žydu ir pagaliau iš žydų liberalo – sionizmo karžygiu.

Austrijoje, būdamas studentas, Herzlis patyrė antisemitinės paniekos nuoskaudą ir liberalizmo silpnumą. Jis manė, kad Prancūzija bus kitokia. Kaip dauguma Austrijos liberalų, jis vyko į Prancūziją kaip į laisvės ir civilizacijos lopšį, žmogaus teisių tėvynę. *Neue Freie Presse* vadovybė, kaip ir Herzlis, turėjusi išankstinių frankofiliškų nuostatų, atitinkamai nuspalvino savo pamokymus naujajam Paryžiaus korespondentui: „Labiausiai mes prijaučiame oportunistams respublikonams. [...] Mes mielai leidžiame savo korespondentui, kuris turės užmegzti ir palaikyti ryšius, būti šiek tiek didesniu frankofilu [nei mes].“[78]

Primokytas ir nusiteikęs apie Prancūziją rašyti kaip apie pažangos šalį, Herzlis, priešingai, rado aštrios bendros liberalizmo sistemos krizės niokojamą kraštą. Atrodė, kad paskutinio dešimtmečio pradžioje Prancūzija ritasi net į didesnį chaosą nei Austrija. Respubliką kamavo visos ano meto socialinės piktžaizdės: aristokratijos nuosmukis, parlamento korupcija, socialistų klasinė kova, anarchistų teroras ir antisemitų barbarizmas.

Į Austrijos politinį gyvenimą Herzlis žiūrėjo su išdidžiu abejingumu, tačiau išlaikyti šį abejingumą visuomenėje, iš kurios tikėtasi daugiau, jam buvo sunku. Juolab kad reporterio pareigos vertė jį išsamiai analizuoti socialinės ir politinės arenos komponentus. Nors Herzlio domėjimasis politika augo, jis vis dar sąmoningai išlaikė estetinę distanciją iki arenos, kurios metraštį rašė. Jis manė, kad analitinės politikos kategorijos yra pernelyg glaudžiai susijusios su jų apibūdinamomis socialinėmis esatimis, ir todėl kategorijos, kaip ir socialinės esatys,

praranda tarpusavio ryšį. „Amatininkas“, „darbininkas“, „mokesčių mokėtojas“, „pilietis“ – moderniame pasaulyje tokios sąvokos politikos analitiką paverčia „mažmožių prekeiviu“[79], nesugebančiu susieti atskirų dalių į vieningą visumą. Herzlis sąmoningai vertino prancūzų politiką menininko akimis, įsitikinęs, kad menas gali geriau prasiskverbti iki bendražmogiškos būties, slypinčios už paskirų socialinių fragmentų. Baigiantis pirmiesiems metams Paryžiuje jis rašė: „Poezija užsiima aukštesnio lygio abstrakcija nei politika – pasauliu. Ar tas, kuris suvokia pasaulį, gali nesuprasti politikos?“[80] Veikdamas konkrečioje politinėje tikrovėje Herzlis tyčia laikėsi estetinio feljetonisto požiūrio ir todėl užėmė nešališką poziciją šią tikrovę sudarančių grupių atžvilgiu. Tokia pozicija leido Herzliui aiškiau matyti, bet neleido kam nors įsipareigoti.

Paskutinio dešimtmečio pradžioje Herzlio dėmesį Prancūzijoje labiausiai patraukė reiškiniai, susiję su liberalios teisinės sistemos irimu. Skirtingai nei Schönereris ar Luegeris, Herzlis neabejojo šios sistemos teisėtumu ir nesidžiaugė jos žlugimu; priešingai, jis stebėjo ir aprašė procesą su išgąsčiu atmieštu susižavėjimu. 1892 metais jis pasakojo apie anarchistus, žmogžudystėmis ir sprogdinimais šiurpinusius visą Europą. Pranešdamas apie prancūzų teroristo François Ravacholio teismą, Herzlis jo neteisino, tačiau jį užjautė ir juo žavėjosi. Moralinę politinio nusikaltimo problemą Herzlis išsprendė psichologiškai: Ravacholis „tiki savimi ir savo misija. Jis yra sąžiningas darydamas nusikaltimus.“ Ravacholis „atrado naują geismą, didžios idėjos ir kankinystės geismą“.[81] Taigi Herzlis atmetė anarchisto tikslą, bet parodė, kokios artimos jam šio tikslo patrauklumo psichologinės ištakos. Vis dėlto jis griežtai pasmerkė prisiekusiuosius, nesugebėjusius pasisakyti už mirties bausmę. Herzlio manymu, prisiekusiųjų nesėkmė rodo, kad Prancūzijoje aukščiausioji liaudies valdžia prarado drąsą ir garbę. Demokratija išsikvėpė ir iš esmės ilgisi monarchijos. Visuomenė „vėl subrendo išganytojui“, galinčiam prisiimti visą atsakomybę,

kurios iš baimės kratosi įstatymą gerbiantys piliečiai. Šis naujas ir rūstus valdovas, pranašavo Herzlis, ateis sakydamas: „Klausykite, žmonės, aš prisiimsiu visus jūsų vargus [*Ungemach*]. Nuskriaustųjų neapykanta kris ant mano galvos.“[82] Taigi žemesniosios klasės teroro geismo šalininkas atitiktų aukštesniosios klasės valdovą gelbėtoją. Laikantis šio požiūrio, respublikos teisėtumas užleistų vietą charizmatinei monarchijos tvarkai.

Herzlio būgštavimai buvo skuboti. Aukštesnysis teismas nuteisė Ravacholį, jis buvo viešai nubaustas mirtimi. Herzlis nuoširdžiai džiūgavo, kad respublika vėl atgauna jėgas. Tačiau jo tikėjimas liberalia tvarka grįžo ne iki galo. Jis pats jautė, koks stiprus „didžios idėjos geismas“, kurį įkūnija masių vadas. Taip pat ir teroro anarchiją patyrusiems teisinės tvarkos rėmėjams kilo pagunda ieškoti monarcho gelbėtojo. Ne kaip žydas, bet kaip austrų liberalas, Herzlis visa savo esybe jautė prancūzų antirespublikoniškos politikos virpesius.

Nesugebėjimas valdyti viršuje ir sprogimas apačioje – šį derinį toliau dirbdamas Prancūzijos įvykių reporteriu Herzlis suvokė vis aiškiau. Bet labiausiai jį domino masių problema. „Aš ilgai stebėjau masių fenomeną jo nesuprasdamas“, – vėliau prisiminė Herzlis.[83] Nesuprantamas buvo ne masių socialinio teisingumo reikalavimas. Kaip ir dauguma jo aplinkos jaunųjų liberalų, šiuos reikalavimus jis – bent jau iš principo – gynė pasisakydamas prieš tradicinį *laissez faire* liberalizmą. Herzlis tikėjo, kad technika skatina platesnį privačios nuosavybės paskirstymą. Iš šios buržuazinės utopinės ateities perspektyvos marksizmas Herzliui atrodė regresyvus, siekiąs atkurti primityvią bendros nuosavybės sistemą, kai visa istorija juda individualizacijos ir privačių teisių plėtimo link.[84]

Marxo socializmas Herzlį traukė ne savo ekonominiais reikalavimais, bet psichologine dinamika, stumiančia jį pirmyn. Socialistinis sąjūdis Prancūzijoje, reali proletariato veikla, buvo grupinio primityvizmo forma, kuri Herzliui kėlė baimę ir

nerimą. Jis matė, kaip šios masės pergali teismus: kai 1892 metais socialistų lyderis Paulis Lafargue'as buvo pasodintas į kalėjimą, Lilio rinkėjai išlaisvino jį išrinkdami deputatu į Nacionalinį Susirinkimą.[85] 1893-iųjų vasarą, per rinkimų kampaniją, Herzlis padarė reportažą apie įspūdingas mases, susirinkusias į socialistinį mitingą Lilyje. Viena vertus, jis išreiškė užuojautą publiką sudariusiems žmogiškiems mašinos sraigteliams; kita vertus, jis masių laikyseną apibūdino taip, kad *Neue Freie Presse* skaitytojų nuotaika vargu ar pasitaisė:

> Jų šnabždesys didėja, jis virsta tamsiu ir grėsmingu [*dumpfe*] potvyniu šioje vis dar pritemdytoje salėje. Jis perveria mane tarsi fizinė jų jėgos nuojauta. Neatskiriami vienas nuo kito kaip individai, kartu jie yra lyg didžiulis, rąžytis pradedantis žvėris, dar tik pusiau suvokiantis savo jėgą. Šimtai kietų galvų ir dvigubai tiek kumščių. [...] Tai tik vienas rajonas viename Prancūzijos mieste.[86]

Minia yra pavojinga savo jėga, o drauge amorfiška, permaininga ir pasiduodanti įtakai. Per 1893-iųjų rinkimų kampaniją Herzlis tapo magiškos demagogijos pergalės prieš solidumą ir sveiką politinį protą liudininku. Kaip ir kiti austrų intelektualūs liberalai, kurie niekada per daug nepasitikėjo neišsilavinusiais rinkėjais, Herzlis ėmė žiūrėti į „liaudį“ kaip į „masę“. Nepasitikėjimą jų išmintimi jis išreiškė klausimu: „Ir su šitais reikia tartis?“[87] Šis nusivylimas Prancūzijos demokratijos procesu slepia vėlesnių Herzlio kaip sionisto politinių vertinimų užuomazgas. 1896 metais savo pirmajame reikšmingame sionistiniame traktate jis rašė: „Liaudis visur yra didelis vaikas, kurį, žinoma, galima lavinti. Bet net pačiomis palankiausiomis sąlygomis šis mokymas truktų taip ilgai, kad mes [...] greičiau galėtume sau padėti kitu būdu.“[88]

Prarastą Herzlio tikėjimą liaudimi geriausiai galima suprasti gretinant jį su analogu – jo prarastu tikėjimu liaudies valdovais. Čia esminį vaidmenį suvaidino Panamos skandalas,

liudijęs prancūzų parlamentarizmo bankrotą. Tiriant pasibaisėtinai neišmanėlišką vadovavimą didingam kanalo projektui, kuris kainavo tūkstančius gyvybių ir milijonus frankų, atskleistas politinis kyšininkavimas ir išeikvojimai. Nebeliko atsakomybės, parlamentarai „nebeatstovavo“ liaudžiai jokia moraline prasme. Korupcija pagraužė įstatymų veikimą ir davė valią iracionaliai minios valdžiai. Galiausiai į paviršių iškilo naujausi respublikos priešai – antisemitai. Herzlis stebėjo visos politinės sistemos sprogimo dramą, kai pro garbingus teisės ir moralės suvaržymus prasiveržė kunkuliuojanti prancūzų visuomenės vidaus įtampa.

Reporteris Herzlis, pavojaus ištiktos teisinės kultūros vaikas, Austrijos liberalams kėlė esminius klausimus. Kokia parlamentinės vyriausybės prasmė, jei ji negali atsispirti korupcijai ir apsiginti nuo išpuolių? Ar pateisinama, kad teismas sudavė tokį negailestingą smūgį respublikai nuteisdamas į Panamos skandalą įsivėlusius aukšto rango pareigūnus? Abejodamas savaiminiu teisės pirmumu ir politine išmintimi ją taikyti, kai tai kelia grėsmę respublikai ir visuomenei, Herzlis žengė pavojingu keliu. 1892 metų apžvalgą jis baigė apokaliptiniu Prancūzijos krypties vertinimu: „Kas savo akimis matė paskutinius Nacionalinio Susirinkimo posėdžius, tas matė [1792 metų] Konvento viziją. Kvailystės ir nusikaltimai kartojasi, kaip ir pati žmonija. Nenumaldomai vėl sukyla prisiminimai. Taip buvo prieš šimtmetį, po to atėjo kruvinieji metai. ‚Devyniasdešimt tretieji!‘ – skambina mirties varpai.“[89] Liberalizmo tėvynės parlamentinę širdį surakino liga. Austrų intelektualui tai buvo ne vien naujas politinis patyrimas – tai pakirto tikėjimą politinio liberalizmo gyvybingumu, nes dabar net gimtojoje Prancūzijoje jis dužo į šipulius.

Šiame plačiame liberalizmo krizės kontekste paskutinio dešimtmečio pradžioje į Herzlio sąmonę pradėjo atkakliai brautis antisemitizmo problema. Kažkodėl nebuvo nė vieno išpuolio prieš respubliką, prie kurio nebūtų prisidėjęs antisemitizmas.

Edouardo Drumont'o *La France juive* (1885) dėl Prancūzijos nuosmukio kaltino tarptautinę žydiją ir ragino atšaukti emancipaciją bei nusavinti žydų turtą. 1894 metais Drumont'as pradėjo leisti įtakingą periodinį leidinį *Libre Parole*, tapusį nenuilstamų išpuolių prieš žydus ir jų gynėjus platforma. Herzlį vėl viliojo iracionalus politinis stilius: „Už savo dabartinę idėjų laisvę esu dėkingas Drumont'ui, nes jis yra menininkas",[90] – netrukus po to, kai 1895 metais pasuko į sionizmą, dienoraštyje rašė Herzlis. Prisiminkime, kad menininkas politikoje Herzliui buvo tas, kuris ištrūksta iš ribotos fragmentacijos, neatskiriamos nuo pozityvistinės socialinės analizės kategorijų.

Alexas Beinas atskleidė didėjantį Herzlio susidomėjimą žydų klausimu Prancūzijoje, pasiekusį kulminaciją, kai buvo pasmerktas kapitonas Dreyfusas. Antisemitiška pjesė, karininko mirtis dvikovoje ginant savo kaip žydo garbę, antisemitinės demonstracijos, šmeižto teismai, Panamos skandalas – Herzlis aprašė, apmąstė šiuos vienas kitą keičiančius epizodus ir vis labiau į juos įsitraukė. Iš pradžių, kaip tikras asimiliacionistas, jis laikė žydų klausimą antraeiliu socialinių problemų atžvilgiu. Jei žydų klausimas tėra vienas modernios visuomenės problemų aspektas, tai ir spręsti jį galima tik drauge su didesnėmis problemomis. 1893 metais Herzlis priėjo išvadą, kad „prispausti prie sienos žydai neturės kitos alternatyvos, tik socializmą".[91] Jis taip rašė ne pritardamas tokiam sprendimui, bet su liūdesiu suvokdamas, kad jokio kito nėra.

Nors patirtis žlugdė Herzlio viltis, jam vis dar labiausiai rūpėjo išgelbėti nežydų visuomenę – tokiu atveju žydų klausimas savaime išsispręstų. Tai paakino jį patarti įtakingiems austrams, kaip užbėgti už akių masių sukilimui, prasiveržusiam Prancūzijoje. Jis ragino *Neue Freie Presse* redaktorius pasisakyti už visuotinę balsavimo teisę, kol demokratinė liaudis, įpykusi dėl rinkimų teisės apribojimų, neatsisuko prieš liberalizmą. Jis taip pat pasisakė už pozityvų socialinį veiksmą. Memorandumo įtakingam liberalų lyderiui baronui Chlumecky projekte

Herzlis siūlė įsteigti valstybinę darbo tarnybą, kuri bedarbius darbininkus – potencialius miesto revoliucionierius – iškeldintų iš miesto ir parūpintų jiems statybos darbų kaime. „Vidinė kolonizacija" galėtų būti *via media* tarp socializmo ir *laissez faire*. Toks socialinės problemos sprendimas vėliau pasirodys Herzlio žydų valstybės planuose. Tačiau 1893 metais jam vis dar rūpėjo ne žydai, bet kaip padėti Austrijos liberalizmui įveikti savo socialinį ribotumą.[92]

Jau buvo per vėlu, ir Herzlis netruko tai suvokti. Iš Prancūzijos jis stebėjo, kaip su kiekvienais Austrijos rinkimais auga Luegerio ir antisemitų įtaka. Jo nerimas dėl Prancūzijos liberalios tvarkos likimo susiliejo su nerimu dėl Austrijos. Kai tai įvyko, Herzlio sąmonėje „žydų klausimas" transformavosi: jis nustojo buvęs Europos socialinės negalios simptomu – žaibolaidžiu nežydų nusivylimo iškrovai – ir tapo antisemitizmo aukų gyvenimo ir mirties klausimu.

Kaip išgelbėti žydus? Šis klausimas logiškai iškilo per ilgus stebėjimų metus, tačiau kartu jis buvo visiškai naujas, niekaip nesusijęs su ankstesniais menininko, reporterio ar liberalo vaidmenimis. Galutinis Herzlio atsidavimas šiam reikalui visais aspektais labai priminė atsivertimą.

Pasirenkant gelbėtojo vaidmenį, be abejonės, lemtingas buvo stiprus asmeninis motyvas, labiau suprantamas psichologui negu istorikui. Nuo 1890 metų Herzlis išgyveno keletą asmeninių traumų. Jo vedybos su aukštesnės socialinės padėties moterimi iš pat pradžių nebuvo sėkmingos, ir jis praleisdavo daug laiko atskirai nuo žmonos ir vaikų. Nors, skirtingai nuo Karlo Luegerio, Herzlis neliko viengungis, jis akivaizdžiai dievino savo dailią, valingą motiną ne mažiau nei Luegeris. Abiejų šių vyrų santykiai su seserimis taip pat buvo panašūs. Paklusdamas motinos valiai, viengungis Luegeris ištikimai rūpinosi savo senmergėmis seserimis. Nors Herzlio sesuo Pauline mirė, kai jam buvo aštuoniolika, jis liko beveik patologiškai ištikimas jos atminimui. Kasmet per sesers mirties metines jis keliaudavo į

Budapeštą prie jos kapo.[93] Atrodo, kad neblėstantis Herzlio prisirišimas prie savo šeimos moterų trukdė jam puoselėti naują meilę kitoms. Pagrindinė auka buvo jo žmona Julia. Nors nedaugelyje išlikusių jai rašytų laiškų kartais ir aptinkame šiltų Herzlio jausmų, jie daugiau dvelkia rūpesčiu nei meile. Tvirčiau jausdamasis tėvo nei vyro vaidmenyje, jis dažnai kreipiasi į žmoną „Mano brangus vaikeli" ir laiškus pasirašo „Tavo ištikimas tėtukas Theodoras".[94]

Kitas asmeninis Herzlio atsivertimo motyvas buvo krizė, ištikusi jo bičiulius. Čia paskutinio dešimtmečio pradžia taip pat atnešė skaudžių nuostolių: jis prarado du geriausius savo draugus. Tai buvo du kraštutiniai žydų inteligentijos tipai. Pirmasis, Heinrichas Kana, jautrus žmogus, nusižudė nesugebėjęs įgyvendinti savo paties nustatytų kūrybos standartų. Antrasis, energingas žurnalistas, žuvo bandydamas įsteigti Rusijos žydų koloniją tropikuose.[95] Atrodo, kad tuomet šie du vyrai prasilenkė su Herzlio pozicija: abiejų likimus jis suvokė kaip žydiškus, gyvenimus – kaip tuščiai išeikvotus ir beprasmiškus.

Nusivylimas vedybomis, brangiausių draugų netektis labiau nei įprasta nuskurdino Herzlio emocinį gyvenimą Paryžiaus metais. Tai padeda paaiškinti, kodėl jis buvo pasirengęs nebesišalinti socialinio pasaulio ir širdimi bei siela atsiduoti kokiam didesniam tikslui. Visa žydų bendruomenė jam tapo kolektyviniu meilės objektu, jis grįžo pas motiną globėją, kurios niekada deramai nepripažino.[96] Bet kodėl gi jis tada nepaniro į proletarų ar liberalų reikalus, traukusius jo dėmesį nuo pirmųjų metų Prancūzijoje? Dalykas tas, kad pastarieji taip glaudžiai nesisiejo su jo kilme kaip judaizmas. Paskutiniame dešimtmetyje, kaip ir studentiškais metais, kai antisemitizmas sudavė Herzliui pirmąjį stiprų smūgį, jo kultūros sukeltas pasipriešinimas žydų tapatybei palūžo. 1895-aisiais apie savo santykį su žydų problema Herzlis rašė: „Aš visada prie jos sugrįždavau, kai turėdavau progą apmąstyti bendrus savo asmeninės patirties, savo džiaugsmų ir vargų aspektus."[97]

Per sukrėtimų kupinus metus Prancūzijoje tuštėjantis Herzlio asmeninis gyvenimas pamažėle susiliejo su liberalizmo krizės ir galingo antisemitų puolimo patirtimi ir pagreitino tai, ką tegalima pavadinti Herzlio atsivertimu į žydų reikalą. Miestietis asimiliacionistas per laisvą sūnišką reidentifikacijos aktą tapo kenčiančios išrinktosios tautos gelbėtoju. Spręsdamas tautos problemas, jis susidorojo su savosiomis ir taip užbaigė perėjimą nuo menininko iki politiko.

Herzliui artėjant prie atsivertimo momento, keletas jo laikysenos bruožų liudijo gimininguma Schönereriui ir Luegeriui: jis atsisakė racionalios politikos ir pasirinko kilnų, aristokratišką lyderio stilių su taip mėgstamais didingais gestais. Kitas ryšys, siejantis Herzlį su priešais, buvo jo bjaurėjimasis žydais, nors iš to jis padarė visai kitokias išvadas.

Apie 1893 metus Herzlis visiškai atmetė žydų problemos sprendimo būdą, pasikliaujantį racionaliu įtikinėjimu. Jis nenorėjo turėti jokių reikalų su Kovos su antisemitizmu draugija, kurią įkūrė žymūs vokiečių ir austrų intelektualai. Atsisakydamas bendradarbiauti su šios draugijos laikraščiu, Herzlis aiškiai pareiškė įsitikinimą, kad protingi argumentai yra beviltiški: „Jau seniai praėjo laikas, kai buvo galima ko nors pasiekti mandagumu ir nuosaikiomis priemonėmis.“ Atrodė neįmanoma, kad žydai „atsikratytų bruožų, dėl kurių jie yra pelnytai peikiami. [...] tai ilgas, sunkus ir bevaisis kelias.“ Herzlis matė tik dvi veiksmingas galimybes: paliatyvinę ir terapinę. Geriausias antisemitizmo simptomų paliatyvas yra griebtis „brutalios jėgos“ – asmeninės dvikovos su žydų šmeižikais.[98] Kaip ir anksčiau, problemos šerdimi Herzlis tebelaikė žydų *garbę*. Buvo tiesiog natūralu, kad romantines feodalines vertybes jis siekė apginti romantiniu feodaliniu asmeninės kovos būdu. „Pustuzinis dvikovų gerokai pagerintų žydų socialinę padėtį“, – rašė Herzlis draugijai. Vienoje toli siekiančioje herojiškoje fantazijoje, kurią patikėjo savo dienoraščiui (iš publikuoto varianto šis epizodas buvo išimtas),

jis svarstė, kad jam pačiam reiktų stoti į kovą kaip riteriškam žydų garbės gynėjui. Jis iššauktų į dvikovą austrų antisemitizmo lyderius – Schönererį, Luegerį arba princą Aloisą Liechtensteiną. Jei susirėmime Herzlis žūtų, paliktų laišką, skelbiantį, kad jis mirė kaip „paties neteisingiausio pasaulyje sąjūdžio kankinys ir auka“. Jei laimėtų – Herzlis įsivaizdavo jaudinantį savo vaidmenį teismo salėje (turbūt remdamasis teismo procesais, apie kuriuos darė reportažus Prancūzijoje), kur būtų teisiamas dėl priešininko mirties. Išaukštinęs nukentėjusiojo asmeninę garbę, Herzlis pasakytų triuškinamą kalbą prieš antisemitizmą. Teismas būtų priverstas gerbti Herzlio kilnumą ir jį išteisintų. Žydai norėtų pasiųsti jį, kaip savo atstovą, į parlamentą, bet Herzlis kilniai atsisakytų – „aš negaliu patekti į Atstovų rūmus per žmogaus lavoną“.[99] Taigi antisemitizmo paliatyvas įgavo garbės reikalo formą.

Kitas, terapinis požiūris į antisemitizmo problemą tebebuvo asimiliacija. Tačiau, praradęs tikėjimą liberalizmo jėga, Herzlis grįžo prie archajiškesnės krikščioniškos asimiliacijos vizijos – asimiliacijos per masinį atsivertimą. Netgi čia Herzlio protą užvaldė asmeninės didybės fantazijos. 1893-iaisiais jis svajojo apie epochinės reikšmės susitarimą su popiežiumi. Padedamas žymių austrų Bažnyčios veikėjų, Herzlis gautų audienciją pas Šventąjį Tėvą ir jam pasakytų:

> Jei jūs paremtumėte mus prieš antisemitus, aš suburčiau galingą laisvo ir sąžiningo žydų atsivertimo į krikščionybę sąjūdį. [...] Dienos aky, pačiame vidurdienyje, iškilmingoje procesijoje, gaudžiant varpams, Šv. Stepono katedroje įvyktų atsivertimo apeigos. [Žydai įeitų į bažnyčią] išdidūs, o ne gėdydamiesi, kaip pavieniai atsivertėliai iki šiol [...], kurių atsivertimas atrodė nelyginant bailumas ar aukštesnės padėties siekimas.[100]

Ši vizija vis dar asimiliacinė, bet vargu ar liberali. Šioje teatrališkoje ir iracionalioje vizijoje atsispindėjo slaptas Herzlio troškimas būti prūsų aristokratu – Herzlio „didžiosios idėjos

geismas“, kuriuo jis užsikrėtė nuo anarchisto Ravacholio, ir politinio „artistiškumo“ įtaiga, kurios jis išmoko iš antisemito Drumont'o.

Žydų asimiliacija per Romos Bažnyčią – keistas pasauliečio liberalo siūlymas! Panaši anachroniška žymė regima ir dvikovos *beau geste*: susikaunama ne dėl modernios laisvės, bet dėl feodalinės garbės. Herzliui beieškant postracionalistinių žydų ateities sprendimų, asimiliaciniai tikslai įgavo archajiškas, ikiburžuazines formas. Vis dar nebendraudamas su pačiais žydais, vienus atmesdamas kaip *Geldjuden*, kitus kaip *Ghettojuden*, vienus kaip pernelyg optimistiškus racionalistus, kitus kaip per daug primityviai tikinčius, Herzlis ėmė taikyti žydų atžvilgiu naujosios tonacijos politikos elementus: aristokratišką pozą, pranašišką liberalizmo atmetimą, dramatiškus gestus ir įsipareigojimą valiai kaip raktui į socialinės tikrovės pertvarkymą.

Herzlio asmeninės fantazijos dar nebuvo tapusios išsamia programa. Jis dar nevisiškai pasitraukė iš nežydų pasaulio. Skirtingos svarbos 1895 metų politiniai įvykiai užbaigė psichologinę revoliuciją, kuri Herzlį iš Vienos asimiliacionisto pavertė naujojo egzodo vadu. Pirmasis šių įvykių buvo Alfredo Dreyfuso nuteisimas 1894-ųjų gruodžio 22 dieną. Herzlio pranešimai apie Dreyfuso teismą ir pažeminimą rodė, kad pranešėjas apimtas didelės įtampos. Kai beveik visi pripažino Dreyfuso kaltę, Herzlis, nors ir trūko įrodymų, ja abejojo. Jis mąstė pagal savo psichologiją, pagal psichologiją asimiliuoto žydo, išpažįstančio aristokratiškas vertybes ir sėkmingai įsitvirtinusio nežydų pasaulyje. Italų karo atašė pulkininkui Alessandro Panizzardi jis sakė: „Žydas, nuėjęs garbingą karjeros kelią iki generalinio štabo karininko, negali padaryti tokio nusikaltimo. [...] Dėl savo ilgai trukusios pilietinės nešlovės žydai dažnai turi patologinį garbės troškimą. O žydų karininkas šiuo atžvilgiu yra žydas, pakilęs į n-ąjį valdžios lygį.“[101] Net jei Dreyfusas būtų kaltas, jo kraujo reikalaujančios minios šauksmai reiškė daugiau nei kaltinimą išdavyste: *A mort! A mort*

*les Juifs!** Po ketverių metų Herzlis svarstė, kad respublikos teismo klaida „atspindėjo milžiniškos prancūzų daugumos norą prakeikti žydą, o per šį žydą – visus žydus“. Tai atsitiko ne Rusijoje ir net ne Austrijoje, bet Prancūzijoje, „respublikoniškoje, modernioje ir civilizuotoje Prancūzijoje, praėjus šimtmečiui po Žmogaus teisių deklaracijos paskelbimo“. Herzlis padarė išvadą: „Didžiosios revoliucijos ediktas yra atšauktas.“[102]

Jei būtų neužtekę Dreyfuso bylos, tai keletas viena po kitos ėjusių dienų 1895 metų gegužę būtų privertusios Herzlį visam laikui atsisakyti racionalaus ar romantiško asimiliacijos kelio. Gegužės 25-ąją ir 27-ąją Prancūzijos parlamente Herzlis tapo liudininku interpeliacijų, siekiančių sustabdyti žydų „skverbimąsi“ į Prancūziją – jos atitiko 1887–1888 metais Austrijoje Schönererio siūlytus įstatymo projektus dėl žydų neįsileidimo. Po dviejų dienų Karlas Luegeris pirmą kartą laimėjo daugumą Vienos miesto taryboje. Nors jis dar neužėmė mero posto, tai buvo pirmieji iš keleto rinkimų, kuriuose socialiniai krikščionys kaskart gaudavo vis didesnę daugumą, kol pagaliau imperatorius ir jo kabinetas turėjo nusileisti antisemitiniam potvyniui ir 1897-aisiais patvirtino Luegerį meru. Nutrūko paskutinis saitas, siejęs Herzlį su nežydų pasauliu.

V

Vienas po kito pražūtingai dilo Herzlį su „normalia“ nežydų kultūra jungę ryšiai: vedybos, draugystė, tolerantiškoji Prancūzijos respublika, svajonės apie žydų orumą, pasiektą per asimiliaciją, o dabar ir austrų liberalizmas savo Vienos tvirtovėje. Išgirdęs naujienas apie Vienos rinkimus, Herzlis nuėjo į *Tanhoizerį*. Nors jis nebuvo karštas Wagnerio gerbėjas ir net ne didesnis operos mėgėjas, nei reikalavo vienietiškos normos,

* Mirtis! Mirtis žydams! (*pranc.*)

šį kartą *Tanhoizeris* Herzlį jaudrino. Jis grįžo namo pakilios nuotaikos ir, apimtas entuziazmo karštinės, panašios į apsėdimą, ėmė popieriuje dėstyti savo svajonę apie žydų pasitraukimą iš Europos. Kaip ironiška ir drauge kaip psichologiškai natūralu, kad būtent Wagneris davė postūmį Herzlio intelektinei energijai išsilieti į kūrybos laviną! 1883 metais, netrukus po Wagnerio mirties, per jo garbei surengtą studentų demonstraciją Herzlis pirmą kartą skausmingai susidūrė su nežydų tolerancijos ribotumu ir buvo priverstas rinktis arba draugijos nario garbę, arba žydo garbę. Nuo to laiko jis gyveno nežydišką – išsilavinusio, šviesaus ir rafinuoto europiečio, pasikliaunančio „nežydų visuomenės pažanga“, gyvenimą. Tik neseniai, ieškodamas žydų klausimo sprendimo, savo fantazijose jis atsisuko į senąją krikščionių valdžią. Ką galėjo Herzliui pasakyti Tanhoizeris – romantiškas piligrimas, veltui siekęs popiežiaus pagalbos jį ištikusiai krikščioniškos sąmonės krizei įveikti ir atgavęs dvasinį vientisumą per žemiškos meilės teigimą, meilės, kurią jis bergždžiai bandė užgniaužti? Gal moraliai išlaisvinantį Tanhoizerio sugrįžimą į grotą Herzlis suvokė kaip savo paties grįžimo į getą paralelę? To mes negalime žinoti. Bet kuriuo atveju Herzliui, kaip ir daugeliui jo kartos žmonių, Wagneris tapo širdies gynėju prieš protą, *Volk* gynėju prieš mases; jis išreiškė jaunų ir gyvybingų maištą prieš tai, kas sena ir suragėję. Tokia dvasia, tačiau apsiginklavęs moderniu racionalumu ir meno intuicija, Herzlis dabar ryžtingai nusigręžė nuo liberalaus pasaulio ir pasuko žydų pasitraukimo iš Europos link. Sionistų judėjimas taps savotišku naujosios politikos *Gesamtkunstwerk*. Nujausdamas tai Herzlis teigė: „Mozės išėjimas prilygs [manajam] taip, kaip Hanso Sachso užgavėnių zingšpylis Wagnerio operai.“[103]

Anksčiau svajojęs apie savo paties šlovę, dabar Herzlis atsidavė svajonių apie žydus puikybei. Svajonę, nemiegančiojo sapną, pasąmonę ir meną Herzlis sąmoningai ir atvirai paskelbė galios šaltiniais, padėsiančiais nugalėti ir paveikti nepaklusnią

socialinę tikrovę. „Svajonės ne taip jau skiriasi nuo darbų, kaip daugelis mano, – rašė Herzlis. – Bet kokia žmonių veikla prasideda nuo svajonės, o vėliau dar kartą tampa svajone.“[104] Politikos uždavinys yra svajonę pateikti taip, kad ji sujudintų iracionalias žmogaus geismų ir valios versmes. Iki šiol žydai ieškojo sprendimų išoriniame pasaulyje, kur jų negalėjo būti. Dabar žydus reikia nukreipti į vidinį, psichologinį pasaulį. „Niekas nemanė pažadėtosios žemės ieškoti ten, kur ji yra, nors ji yra taip arti. Štai ji: mumyse! [...] Pažadėtoji žemė yra visur, kur mes ją nusinešame!“[105]

Herzlis teigė, kad pagrindinis stimulas sukurti žydų valstybę yra poreikis ją turėti. Kad svajonė taptų tikrove, tereikia troškimo ir valios. „Savo valstybės trokštantys žydai ją turės, ir turės pelnytai“, – rašė Herzlis 1895-aisiais. Savo utopinio romano *Sena naujoji žemė* (*Altneuland*, 1900) pradžioje jis pridūrė: „Jei ko nors trokšti, tai jau ne pasaka.“ O epiloge perspėjo: „Jei to netrokšti, tai tėra pasaka, pasaka ir liks.“[106]

Radikalus Herzlio subjektyvizmas aiškiai atskyrė jį nuo atsargių jo aplinkos liberalų realistų (tiek žydų, tiek nežydų) ir priartino prie mirtinų priešų. Herzlio estetinis tikėjimas iliuzijos jėga paveikė jo kaip politinio lyderio stilių. Nelyginant Goethės Prometėjas, jis kurs naują žmonių rasę nepaisydamas tikrovės ir remdamasis savo kaip menininko ir kūrėjo galiomis. Patyręs staiga prasiveržusį atsivertimą, Herzlis atmetė pozityvistinę istorinės pažangos sampratą ir istorijos varomąja jėga laikė gryną psichinę energiją. Vienoje pastraipoje jis apibrėžė socialinės tikrovės svorį ir analogišką politinio stiliaus gravitaciją, dėl kurios liberalai yra bejėgiai šią tikrovę pakeisti. Čia pat Herzlis išdėstė savo fantazijų politikos dinamiką: „Dideliems dalykams nereikia tvirto pamato. Kad obuolys nekristų, jį turime padėti ant stalo. Žemė laikosi ore. Taigi galbūt aš galėčiau įkurti ir įtvirtinti žydų valstybę be jokios patikimos atramos. Visa paslaptis – judėjimas. Todėl aš tikiu, kad kur nors bus išrasta valdoma skraidanti mašina. Judėjimas įveiks gravitaciją.“[107] Taip pat, sakė Herzlis, ir

sionizmas bus ne partija, ne apibrėžtos visumos dalis, bet *judėjimas* – „Žydų tauta kelyje [*unterwegs*]“.[108]

Praktinė šios dinamiškos politikos sampratos išvada buvo Herzlio apsisprendimas belstis ne į žydų protus, bet į jų širdis. Reikia kurti energiją žadinančius simbolius. Ši energija nugalėsianti socialinės traukos jėgą, kuri laikė žydus vergovėje. Blaivaus proto, viską pasveriančiam filantropui baronui Hirschui Herzlis pateikė vokiečių suvienijimo pavyzdį kaip įrodymą, kad iracionalumas politikoje yra lemiamas. „Patikėkite manimi, visõs tautõs – ypač išbarstytos visame pasaulyje – politiką gali veikti tik neapskaičiuojami, nepasveriami, aukštai plevenantys dalykai. Ar žinote, iš ko kilo vokiečių imperija? Iš svajonių, dainų, fantazijų, iš juodų, raudonų ir auksinių kaspinų. [...] Bismarckas tik nukrėtė fantazijos pasodinto medžio vaisius.“[109] Pats žydų išlikimas buvo duoklė fantazijos galiai, tiksliau, jų religijai – šiai du tūkstantmečius jiems išgyventi padėjusiai fantazijai. Dabar žydai privalės turėti naują, modernią simbolių sistemą – valstybę, savo socialinę tvarką ir, svarbiausia, vėliavą. „Su vėliava gali žmones nuvesti kur nori, netgi į pažadėtąją žemę.“ Vėliava yra „bene vienintelis dalykas, dėl kurio žmonės yra pasirengę masiškai mirti, jei juos tam parengsi“.[110]

Noras mirti – vienas iš „nepasveriamų“ dalykų, kuriuos Herzlis laikė esminiais dinamiškoje politikoje. Čia jis dar kartą prisimena Bismarcką kaip meistrą ir pavyzdį. Mat Bismarckas žinojo, ką daryti su tuo „paslaptingu ir nenumaldomu kaip pats gyvenimas jauduliu, kurį neišmatuojamose liaudies sielos gelmėse“ 1848 metais pažadino susivienijimo svajonė. Herzlis aiškiai atskyrė politikos psichologinę dinamiką nuo jos racionalių tikslų. Jo manymu, taip darė ir Bismarckas. Pastarasis suprato, kad tautos ir jos išrinktųjų nepavyks išjudinti mažoms aukoms dėl dalykų, apie kuriuos buvo dainuojama ir kalbama. Todėl jis primetė jiems *didelę* auką, įstumdamas juos į karus. Taikos metu užsnūdusi ir aptingusi, vokiečių tauta džiaugsmingai ėmė vienytis per karą.[111]

Taigi Herzlio politinio sąjūdžio sampratoje svarbiausia yra ne tikslo turinys, bet veiksmo forma. Jo tautos idėjoje regime panašų psichologinį abstrakcionizmą. Joje nebuvo nieko žydiško. Herzlis teigė, kad *kiekviena* tauta yra vienodai „graži". „Gražią" ją daro ne tautos išskirtinės, bet psichologinės dorybės, kurias savo žmonėms pažadina *visos* tautos. Nes kiekviena tauta „susideda iš pačių geriausių individų [savybių]: ištikimybės, entuziazmo, aukojimosi džiaugsmo ir pasirengimo mirti už idėją".[112] Tauta tėra priemonė organizuoti grupės energiją socialinei inercijai įveikti. Riteriškumas ir pasiaukojimas, kuriuos visuomenėje skatino tautos idėja, buvo tos pačios dorybės, kurias ankstesnėse svajonėse apie šlovę Herzlis buvo priskyręs sau pačiam.

Tautos idėja padėjo Herzliui ilgalaikę masių baimę paversti viltimi. Iki šiol anarchistus, socialistus, nacionalistus ir antisemitus Herzlis, kaip liberalas ir žydas, laikė grėsme liberaliai santvarkai. Tuomet jam rūpėjo apraminti nežydų mases, nukreipti jas kita kryptimi. Dabar jis siekė suaktyvinti žydų mases. Herzlis ilgai stebėjo tas mases, pasak jo, „jų nesuprasdamas". Galbūt todėl, kai ėmėsi žydų, jo sąmoninga nuojauta, kaip jais manipuliuoti, itin paaštrėjo. Pereidamas prie žydų politikos, rafinuotas intelektualus elito atstovas tapo savotišku populistu. Tačiau jis išlaikė santūrumą ir atstumą nuo masių, kurioms vadovavo. Tai, ką Luegeris pasiekė vedamas instinkto, Herzlis pasiekė apgalvotai.

Pradinėje Herzlio sionizmo strategijoje masėms buvo skirtos dvi funkcijos. Viena vertus, jos sudarys egzodo smogikus ir įsikurs pažadėtoje žemėje. Antra vertus, mases bus galima panaudoti kaip vėzdą priverčiant turtingus Europos žydus paremti sionizmo kelią. Geto žydas – naujosios tautos skelbėjas ir geto žydas – ginklas: apie pirmąją paskirtį Herzlis kalbėjo viešai; apie antrąją, ne mažiau svarbią naujosios tonacijos politikoje, jis prisipažino dienoraštyje.

Savo pirmajame ir labiausiai vykusiame politiniame pamflete *Žydų valstybė* (*Der Judenstaat*, 1896) Herzlis atvirai nagrinėjo

veiksmingiausius būdus masėms valdyti. Jis kritikavo filantropų žydų kolonizatorių pastangas prisivilioti pirmųjų naujakurių, gundant juos asmenine nauda ir finansinėmis paskatomis. Užuot tai darius, nereligingasis Herzlis ragino žydus sekti Mekos ir Lurdo pavyzdžiais. Mases geriausia vesti nustačius tikslą ar troškimų centrą, patenkinantį „giliausią tikėjimo poreikį“. Žydų atveju amžinas „laisvos tėvynės“ ilgesys buvo tas troškimas, kuris pajungs ir ves mases.[113] Modernus pasaulietiškas vadas Herzlis panaudojo archajišką religinį siekį, bet iki galo juo nepasikliovė. Iš pradžių jis net nenorėjo žydų tėvynės įkurti Palestinoje, nors Rothschildams yra pasakęs, kad „vien šis vardas jau būtų programa, [...] stipriai traukianti žemesniąsias mases“. Tačiau dauguma žydų „jau nebebuvo rytiečiai ir prisitaikė prie kitokių padangių [*andere Himmelsstriche*]“.[114]

Todėl savo politiniame *Gesamtkunstwerk* senųjų vilčių pagundą Herzlis pastiprina iš esmės moderniomis vilionėmis. Jo įsivaizdavimu, septynių [darbo] valandų diena taps svarbiausiu magnetu moderniam Europos žydui. Sionas nurungs Socialistų internacionalą viena laisvalaikio valanda! Netgi žydų valstybės vėliava turėjo atspindėti vertybę, kurią Herzlis siejo su masinančia modernaus socialinio teisingumo jėga. Baltame fone, simbolizuojančiame naują tyrą gyvenimą, septynios aukso žvaigždės išreikš septynias auksines mūsų darbo dienos valandas. „Nes žydai eis į pažadėtąją žemę su darbo ženklu.“ Apie Dovydo žvaigždę ar kokį kitą žydišką simbolį Herzlis neužsiminė.[115]

Kaip anksčiau Schönereris ir Luegeris, kreipdamasis į mases Herzlis derino archajinius ir futuristinius elementus. Visi trys lyderiai buvo socialinio teisingumo gynėjai, jis ir tapo pagrindu kritikuoti liberalizmo nesėkmes. Visi trys šį modernų tikslą siejo su archajiška bendruomenine tradicija: Schönereris – su germaniškomis gentimis, Luegeris – su viduramžių katalikiška socialine santvarka, Herzlis – su ikidiasporine Izraelio karalyste. Savo ideologijose visi trys jungė „pirmyn“ ir „atgal“,

atmintį ir viltį ir padėjo aplenkti dabartį ja nepatenkintiems savo sekėjams – amatininkams ir daržovių pardavėjams, smulkiems prekijams ir geto gyventojams, kurie, nespėję įsijungti į pramoninį kapitalizmą, tapo jo aukomis.

Nors pagrindiniais Herzlio talkininkais ir jo gelbėjamosios misijos objektu taps žemesniosios klasės žydai, pirmiausia jis ieškojo turtingųjų ir įtakingųjų paramos. Jis priėjo išvadą, kad jo misijai tarp žydų tinka ta pati taisyklė kaip ir žydų reikalui tarp nežydų: „Dabartiniame pasaulyje [...] kieno galia, to ir valia.“[116] 1895–1896 metais Herzliui atrodė, kad, sprendžiant valdžios problemą, pirmasis logiškas žingsnis būtų palenkti į savo pusę garsiausius žydų filantropus – baroną Hirschą ir Rothschildus. Prieš Herzlio akis vėl šmėkščiojo prūsiškosios sėkmės vizija. „Aš buvau pas Hirschą ir eisiu pas Rothschildą, kaip Moltke iš danų pas prūsus.“[117] Jis tikėjosi suvesti Hirschą „ir visus didžiuosius žydus draugėn“ ir iš jų sudaryti Žydų draugijos administracinę tarybą – instituciją, turėsiančią organizuoti egzodą politiškai. Viena vertus, Herzlis iš tiesų manė, kad jis „suteiks Rothschildams ir didiesiems žydams istorinę misiją“. Kita vertus, jei šie atsisakytų bendradarbiauti, jis buvo pasiryžęs juos sunaikinti. 1895 ir 1896 metais karščiuojanti Herzlio siela pašėlusiai blaškėsi tarp įsivaizduojamų žiaurių represijų ir vilties. Praktikoje jis niekada nepriėjo iki smurto, kurį numatė naujosios tonacijos politika. Tačiau aprašydamas savo santykius su Rothschildais – keistą pataikavimo ir šantažo mišinį – Herzlis aiškiai parodo, kokią pagundą jis jautė panaudoti smurtą. Šeimos tarybai jis sakė: „*J'accueillerai toutes les bonnes volontés* – mes *privalome* susivienyti – *et écraserai les mauvaises!*“* Jei jie pasirodytų esą *mauvaises*, Herzlis grasino sukelti „įniršio audras“ ir neramumus gatvėse. Jis išgelbėtų Rothschildų turtą, jei šie bendradarbiautų, jei ne – „priešingai“.[118] Jei Hirschas išduotų Herzlį ir išspausdintų vieną iš konfidencialių jo laiškų, „aš jį suplėšyčiau į gabalus, užsiundyčiau

* Aš priimsiu visus geros valios [žmones] – ir sunaikinsiu priešus! (*pranc.*)

fanatikais, išdergčiau pamflete (aš jam pasakysiu tai, kai ateis laikas)", – rašė Herzlis.[119] Netgi *Žydų valstybėje,* kur Herzlis savo politines aistras reiškė gana apdairiai, jis griežtai perspėjo turtinguosius žydus, kurie „galėtų bandyti kovoti su žydų judėjimu", kad „mūsų kova bus nuožmi ir griežta, kaip bet kuri kita kova, kuri mums bus primesta".[120]

Be gąsdinimų sukelti masių pyktį prieš Herzlio išrinktuosius priešus, atsivertimo periodu su antisemitiniais lyderiais jį siejo dar vienas politinis bruožas: jis tikėjo, kad išprovokuota krizė turi valdžios potencialą. 1893 metais Herzlis atmetė racionalų, „didaktinį" Kovos su antisemitizmu draugijos žurnalo požiūrį, teigdamas, kad žurnalas galėtų būti veiksmingas tik tuomet, jei jame būtų „grasinama veiksmais".[121] Apie 1895-uosius jis įtikėjo, kad „žmogus, atradęs baisų sprogmenį, taikai nusipelno labiau nei tūkstantis romių apaštalų".[122] Kai draugas paprieštaravo, kad bandymas organizuoti žydų išsikėlimą gali sukelti naujus persekiojimus, Herzlis atsakė, kad persekiojimai ir bus jo sprogmuo: „Būtent šis nerimas parodo, koks teisus aš esu pagrindiniais klausimais. Jei man pavyktų pabloginti situaciją, tai būtų vienintelė prieinama efektyvi, nors ir skausminga, valdžios priemonė."[123] Taigi silpninant saitus, siejančius žydus su Europa, masių iracionalumas, dar taip neseniai bauginęs Herzlį kituose sąjūdžiuose, atrodė ne tik įmanomas jo paties misijoje, bet kartais net daug žadantis. Deramai įkvėpti, labiausiai atsilikę žydai galėtų tapti instrumentu, kuris palauš jų „apsišvietusiųjų" aukštesniosios klasės brolių pasipriešinimą, net jei tai vyktų netiesioginiu keliu – išprovokuojant pogromus. Herzlį retai aplankydavo tokios mintys, bet kai jį užvaldė naujai atrastos misijos aistra išgelbėti žydus nuo griūvančios liberalios Europos, šios mintys jo nebešiurpino.

Jei asimiliuotų žydų lyderiai būtų bendradarbiavę, Herzlio uždavinys būtų buvęs palyginti nesunkus, tačiau jie labiau nei bet kuris nežydas priešinosi iššūkiui, kurį Herzlis metė liberaliajai žydų svajonei. Suprantama, šie lyderiai tapo agresyvių

Herzlio fantazijų taikiniu. Kadangi visi mūsų naujosios tonacijos politikos pionieriai maištavo prieš juos suformavusią liberaliąją terpę, tai ypatingi priešai kiekvienam buvo tie liberalai, kurie buvo artimiausi jo misijai, trokštamai apsaugoti nuo kompromisų. Schönereriui vokiečių tautiniai liberalai buvo patys didžiausi išdavikai iš visų vokiečių ir patys pavojingiausi iš liberalų. Luegeriui didžiausias katalikų socialinio atsinaujinimo kliuvinys buvo bailūs, bet gerai įsitvirtinę liberalai katalikai. Herzliui taip pat – viena vertus, „apsišvietę“ liberalai žydai sudarė jo paties intelektinę ir socialinę klasę, kita vertus, jie aklai atsisakė pripažinti žydišką savo problemų prigimtį. Liberalizmas: *voila l'ennemi!** Lyderių grupėse jis vis dar buvo gyvybingas, ir tai buvo rimčiausia naujosios politikos problema visose trijose bendruomenėse, kurių mases troško organizuoti naujieji vadai. Pirmasis Schönererio uždavinys buvo įveikti vokiečių liberalus, Luegerio – katalikų liberalus, o Herzlio – žydų liberalus. Tačiau kiekvienu atveju naujieji radikalai bandė pergudrauti liberalų lyderius pasinaudodami autoritetinga neaustro asmenybe, kurią pripažino jų bendruomenės. Schönereris siekė Bismarcko paramos. Luegeris ieškojo popiežiaus pritarimo. Herzlis vyko pas Hirschą ir Paryžiaus Rothschildus. Visiems trims nepasisekė. Visi trys organizavo savo bendruomenes ne tik nepaisydami jose esančių liberalų, bet ir nesulaukę aukščiausių autoritetų, į kuriuos kreipėsi iš šalies, palaikymo.

Herzlį nuo priešininkų skyrė pagarba ir pasitikėjimas aukščiausiais autoritetais už savo bendruomenės ribų. Iš dalies šis pasitikėjimas buvo strateginis. Žydų klausimą paversti tautiniu klausimu reiškė spręsti jį tarptautiniu lygiu.[124] Prisiminkime, jog Herzlis dar būdamas žurnalistas norėjo, kad ministras Badeni jį laikytų *comme un ambassadeur*. Dabar jis elgėsi kaip ambasadorius. Jis taktiškai, bet atkakliai naudojosi kiekvienu kontaktu, jei įmanoma – per asmeninius pokalbius, kad patrauktų į savo pusę Europos valdovus. Jis kreipėsi į carą,

* Štai priešas! (*pranc.*)

popiežių, vokiečių imperatorių ir sultoną – ir dviem paskutiniais atvejais gana sėkmingai.[125]

Savo aukštesnės viduriniosios klasės priešus – asimiliacionistus Herzlis tarsi pincetu spaudė iš dviejų pusių: viena pinceto kojelė buvo Herzlio santykiai su princais, kaip Luegerio ryšiai su austrų aristokratija ir Vatikanu; kita – getas bei Rytų Europos žydai. 1896 metų balandžio 21-ąją, tą dieną, kai mirė baronas Hirschas, kuriuo Herzlis, nepaisant nesutarimų, žavėjosi, dienoraštyje jis užfiksavo reikšmingą savo strategijos poslinkį: „Keista diena. Hirschas miršta, o aš užmezgu ryšį su princais. Prasideda naujas žydų reikalų metraštis."[126] Kitą dieną Herzlis pabrėžė kitą medalio pusę – puikias bendradarbiavimo su beturčių masėmis perspektyvas. Hirschui nepasisekė su vargšais, nes jis buvo turtingas. „Aš sprendžiu tą patį klausimą kitaip ir, manyčiau, geriau, veiksmingiau, nes imuosi jo remdamasis ne pinigais, o idėjomis."[127] Filantropija dabar privalo užleisti vietą politikai, mažyčiai kolonijų kūrimo bandymai – nepriklausomai žydų valstybei. „Žydai neteko Hirscho, bet turi mane", – rašė Herzlis.[128] Karalius mirė. Tegyvuoja karalius.

Jei Herzlis ir netapo karaliumi, tai šaltakraujišką aristokratišką manierą, kuria pasižymėjo dar būdamas studentas, ištobulino iki karališko masto. Jo paniekinamas pranašumo jausmas drauge su skrupulingiausiu dėmesiu visiems teatriniams aspektams, kurie lyderį daro visuomeniškai paveikų, kerėjo jam prijaučiančiuosius ir siutino jo priešininkus. Save jis laikė žydų Bismarcku, o sekėjams atrodė kaip karalius Dovydas. Jo moderni tautinės valstybės vizija buvo senos religinės svajonės išsipildymas, o meistriškos Vakarų europiečio manieros Rytų getų žydams priminė ir stiprino karaliaus Dovydo ar Mozės archetipą.

Pirmajame Sionistų suvažiavime Bazelyje (1897 metų rugpjūtį) fanatiškas Herzlio dėmesys aukštesniosios klasės ritualams susilaukė didžiausio žemesniųjų klasių palaikymo. Paskutiniu momentu Herzlis perkėlė suvažiavimo vietą į elegantiškus

Bazelio municipalinius lošimo namus, nes anksčiau užsakytoje aludėje aplinka nebuvusi pakankamai įspūdinga. Jis reikalavo, kad visi delegatai per atidarymą pasirodytų paradine uniforma. „Žmonės turėtų pratintis į šį suvažiavimą žiūrėti kaip į didžiausią ir iškilmingiausią įvykį“, – pasakė Herzlis Maxui Nordau ir privertė jį persirengti.[129]

Kai po senyvo, patriarchiško Jasų geto prezidento kreipimosi ir padrikų prisiminimų lėtai pakilo ir prie tribūnos priėjo Herzlis, jo išskirtinis dėmesys šiam moderniam *mise en scene** pasiekė kulminaciją. Rašytojas sionistas Ben Ami prisimena, kokį įspūdį padarė savimi pasitikinčio Herzlio laikysena:

> Tai jau nebebuvo elegantiškasis daktaras Herzlis iš Vienos, bet iš kapo pakilęs karališkasis Dovydo palikuonis, pasirodęs mums visa didybe ir gražumu, kuriais jį apipynė legenda. Visus užvaldė jausmas, tarsi būtų įvykęs istorijos stebuklas. Ir iš tiesų, argi čia buvo ne stebuklas? Penkiolika minučių salėje griaudėjo audringo džiūgavimo įkvėpti šūksniai, plojimai, buvo mosuojama vėliavėlėmis. Atrodė, kad dviejų tūkstantmečių mūsų tautos svajonė tuoj išsipildys, tarsi prieš mus būtų stojęs Mesijas, Dovydo sūnus. Šioje sūkuriuojančioje džiaugsmo jūroje mane pagavo nenumaldomas troškimas šaukti: „Yechi Hamelech! Tegyvuoja karalius!“[130]

Ar iš tikrųjų tai „nebebuvo elegantiškasis daktaras Herzlis iš Vienos“? Priešingai: jis vis dar tebebuvo tas pats dendis, kuriuo pavydžiai žavėjosi Schnitzleris. Dabar jis pasirodė kaip charizmatiškas politikas, nelyginant Alkibiadas ir Cezaris, Disraeli ir Lassalle'is. Tamsuoliui žydui Herzlis jautė ir panieką, ir nuoširdų gailestį – būtent šis mišinys ir teikė jam patrauklumo. Minia buvo ir jo garbintoja, ir veidrodis. Sofijos sinagogoje, kai Herzlis neapdairiai atsuko altoriui nugarą, vienas tikinčiųjų sušuko: „Tu gali stovėti nugara į altorių, nes esi šventesnis už Torą!“ Sofijos stotyje minia jį pasitiko šūksniais:

* Spektaklio pastatymas (*pranc.*).

„Führer!", *„Heil!"*, „Izraelio dievas!"[131] Didinga, karališka, beveik žynio statusą įgavusi Herzlio asmenybė darė įspūdį netgi labiausiai išsilavinusiems sueuropėjusiems žydams, tiek draugams, tiek priešams, pavyzdžiui, Freudui, Stefanui Zweigui ir Karlui Krausui.[132] „Žydų karalius" – šis epitetas, kurį vartojo ir jo niekintojai[133], ir rėmėjai, liudijo Herzlio politinį veiksmingumą ir archajišką modernios masių politikos pobūdį. Į galvą vėl ateina Hofmannsthalio politikos formulė: „Politika yra burtai. Kurs moka iššaukti tamsos jėgas, paskui tą jie seks."[134]

Redivivus karaliaus-mesijo Herzlio patrauklumo galia neturėtų užgožti modernių viduriniosios klasės elementų, persmelkusių jo metodus ir tikslus. Žydų valstybėje, kurios idėją jis išdėstė to paties pavadinimo pamflete, nėra nieko žydiško. Nebus jokios bendros kalbos – ir juolab ne hebrajų. „Pagaliau mes gi negalėtume susikalbėti hebrajiškai. Kas iš mūsų moka tiek, kad galėtų paprašyti traukinio bilieto hebrajiškai? Tokio žodžio tiesiog nėra."[135] Naujoje valstybėje bus „lingvistinis federalizmas", ir kiekvienas kalbės ta kalba, kurią vis dar myli – „savo tėvynės, iš kurios jį išstūmė", kalba. Bus atsisakyta tik jidiš, „tos suluošintos ir prispaustos geto kalbos", „pavogtos kalinių kalbos". Šis skiriamasis pažeminimo ženklas neturi prasiskverbti į išsilavinusio kosmopolito rojų.[136] Religijai taip pat bus nustatyta vieta. Nepasireikš jokie dvasininkijos „teokratiniai archaizmai [*Velleitäten*]". „Tikėjimas mus sujungia, o mokslas išlaisvina." Nors dvasininkai bus gerbiami, jiems teks apsiriboti šventyklomis, kaip armijai – kareivinėmis, kad jie nekeltų problemų laisvą mintį išpažįstančiai valstybei.[137]

Iš tikrųjų Herzlio pažadėtoji žemė visomis savo savybėmis buvo ne žydiška, bet liberali utopija. Asimiliacijos svajonės, kurių nepavyko realizuoti Europoje, išsipildys žydų Sione. Čia žydai turės savo bajoriją ir garbę, apie kurias nuo jaunystės svajojo Herzlis. „*Dass aus Judenjungen junge Juden werden* (Kad žydų berniukai taptų jaunais žydais)", – taip glaustai ir taikliai Herzlis išreiškė žydų tautos namų tikslą ir paskirtį. Šie

namai leistų įveikti vadinamuosius žydiškus bruožus, kuriuos išryškino amžius trukusi žydų priespauda. Naujoji visuomenė susidės ne iš lygių narių, ji bus išsisluoksniavusi. Tačiau per jaunimo darbo brigadas (*Arbeitertruppen*), organizuotas „visiškai pagal karinį“ pavyzdį, vėliau per ūkio laimėjimus, pensijas, palankias gyvenimo ir darbo sąlygas, per discipliną ir teisingumą bus galima paprastus darbininkus pakylėti iki garbingo luomo. Bus „jaukios, šviesios ir sveikos mokyklos“ vaikams, nenutrūkstamas darbininkų lavinimas, jaunimo darbo prievolė.[138] Visi pagrindiniai europietiško liberalaus požiūrio dėmenys – teisė, darbas ir švietimas, palikus smunkančią Europą, vėl įsigalės be apribojimų, neleidusių žydams patirti minėtų dalykų palaimos. Herzlio Sione atgims modernios liberalios Europos kultūra.

Atkaklią Herzlio ištikimybę tuometiniam austrų liberalizmui taip pat atspindi anglofilijos elementai, kurių buvo gausu jo programoje. Naujieji žydai būsią sportininkai ir džentelmenai. „Jaunimas (netgi neturtingieji) turės galimybę žaisti angliškus žaidimus: kriketą, tenisą ir t.t.“ Bent jau trumpą laiką Herzlis, kaip Hofmannsthalis bei jo draugai, ketino sekti privačių anglų internatinių mokyklų pavyzdžiu – kurti „*lycées* kalnuose“.[139] Dviem institucijoms, kurios vykdys išsikėlimą ir steigs žydų valstybę, Herzlis suteikė angliškus pavadinimus. Žydų draugija, vadovausianti žydams politiškai, organizuos sąjūdį, atstovaus žydams kaip protovyriausybė ir galiausiai taps valstybės įkuriamuoju organu. „Žydų draugija – tai naujasis žydų Mozė.“ Jos centras būsiąs Anglijoje, jos nariai bus žymūs anglų žydai – kolektyvinis angliškas Mozė![140] Analogiška institucija ekonomikos srityje bus Žydų bendrovė, tarnausianti emigrantams kaip verslo agentūra ir finansinė administratorė. Herzlis sumanė „Žydų privilegijuotąją bendrovę iš dalies pagal didžiųjų teritorinių [plėtros] kompanijų modelį“. Jos centrinė būstinė bus Londone, „nes bendrovę turi ginti valstybė, kuri šiuo metu nėra antisemitinė“.[141] Būsimajai žydų socialinei

santvarkai Herzlis taikė kažką panašaus į britų politiškai efektyvios ir atsakingos aristokratijos idealą. Jis laikėsi principo, kad „politiką reikia daryti iš viršaus“, tačiau politiką vykdanti klasė privalo būti atvira, o ne uždara kaip austrų aristokratija. Naujoje valstybėje reikia palaikyti „galingą skersvėjį iš viršaus“. „Tarp mūsų kiekvienas didis žmogus galės tapti aristokratu“, – rašė Herzlis.[142] Todėl apie savo valstybę jis mąstė kaip apie „aristokratų respubliką“. Daugelis šios valstybės elementų buvo pasiskolinti iš to paties pavyzdžio, kuris įkvėpė ir ankstyvuosius anglų vigus, nors Herzlis turbūt to nežinojo, – iš Venecijos.[143]

Anglijoje atstumtas daugumos žydų lyderių ne mažiau nei Austrijoje, Herzlis buvo priverstas kreiptis į mases. Išeidamas iš vieno nepavykusio susitikimo su lyderiais jis atsisuko į draugą ir pasakė: „Suorganizuok man Ist Endą*.“[144] Ten 1896 metais Herzlis buvo entuziastingai priimtas. Nors jam labiau norėjosi sukurti „aristokratų respubliką“, menka parama net iš anglų žydų lyderių stūmė jį „demokratinės monarchijos“ link. Herzlis žinojo, kad atsisakydamas elito padidins savo valdžią ir sustiprins savo kaip mesijo vaidmenį. Jis suvokė, kad geto žydų meilė remiasi jo prigimties nesupratimu, tačiau jie suteikė jam aurą, taip reikalingą jo misijai. Stovėdamas darbininkų tribūnoje Londone,

> aš mačiau ir girdėjau, kaip kuriama mano legenda. Žmonės yra sentimentalūs; masės nelabai ką išmano. Aplink mane pradeda telktis lengva miglelė, kuri galbūt virs debesiu, nunešiančiu mane toli. Tai turbūt pats įdomiausias dalykas, apie kurį kada esu rašęs dienoraščiuose: kaip auga mano legenda. [...] Aš tvirtai nusprendžiau būti dar vertesnis jų [masių] pasitikėjimo ir meilės.[145]

Visą gyvenimą Herzlis veržėsi aristokratijos link, pirma – kaip žmogus, antra – kaip savo rasės atstovas. Dabar, lyg norė-

* *East End* – rytinė Londono dalis, tuomet vargingas darbininkų kvartalas.

damas įrodyti, jog į aristokratiją jis priimtų net pačios žemiausios kilmės žydą, Herzlis pasiūlė, kad Ist Endo žydai savo sionistinę organizaciją pavadintų „Palestinos riteriai".[146] Geto žydai turėtų vienytis asimiliaciniam rojui, bendrai prisiimdami romantinį feodalinį pasaulietiškų krikščionių riterių vaidmenį. Būtų sunku rasti ryškesnį aristokratiškų fantazijų vaidmens besirandant postliberaliai masių politikai pavyzdį.

Kaip „riteris iš Rozenau" bei „mielasis Karlas", Herzlis iš žlungančio liberalaus pasaulio savo sekėjus vedė malšindamas jų bendruomeninės ateities troškulį iš branginamos praeities šaltinių. Naujosios tonacijos politiką jis taikė, kad išgelbėtų žydus nuo tokios politikos padarinių nežydų pasaulyje. Tačiau tai nepanaikina Herzlio artimumo savo priešininkams. Visi trys, kiekvienas savaip, buvo maištaujantys austrų liberalizmo kultūros vaikai. Ši kultūra galėjo patenkinti protą, bet privertė badauti sielas tų, kurie vis dar puoselėjo ikiracionalistinės socialinės tvarkos atminimą.

[1] Robert Musil, *The Man Without Qualities*, vertėjai Eithone Wilkins ir Ernst Kaiser, London, 1953, p. 8.

[2] J.N. Berger, *Zur Lösung der oesterreichischen Verfassungsfrage*, Wien, 1861, p. 19, cit. iš Richard Charmatz, *Adolf Fischhof*, Stuttgart–Berlin, 1910, p. 219.

[3] William J. McGrath, *Dionysian Art and Popular Politics in Austria*, New Haven–London, 1974, p. 17–39, 208 ir tolesni; idem, „Student Radicalism in Vienna", *Journal of Contemporary History*, t. II, nr. 2, 1967, p. 183–195; Hans Mommsen, *Die Sozialdemokratie und die Nationalitätenfrage im Habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien, 1963, p. 101–127.

[4] *Neue Freie Presse*, 1897, kovo 10.

[5] Eduard Pichl, *Georg Schönerer*, Oldenburg–Berlin, 1938, t. II, p. 516.

[6] Schönererio energija, verslininko sumanumas ir negailestingumas išryškėjo jau šiame pirmajame projekte. Palaikydamas taupumo paisančius valdytojus, kovojusius su vyriausiuoju projektuotoju, jis išstūmė iš šio posto savo mokytoją ir pats jį užėmė. Žr. *Geschichte der Eisenbahnen der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie*, Oesterreichischer Eisenbahnbeamtenverein, Wien–Teschen–Leipzig, 1897–1908, t. I, i, p. 99–101.

[7] Žr. ibid., p. 167–168, 174–175.

[8] 1846 metais, kai Schönereris buvo Vienos–Glognico geležinkelio direktorius, ištikimi pavaldiniai padovanojo jam vazą, kuri tuo metu būdinga ikonografine įvairove pagerbė daugelį direktoriaus talentų. Vazą puošė keturi simboliai: „civilinę inžineriją" reiškianti Minerva, tradicinio pokštininko ir dieviško pasiuntinio vaidmens atsisakęs Merkurijus atstovavo „administracijai", šį panteoną papildė lokomotyvas, simbolizavęs „geležinkelio valdybą", ir pagaliau priekalas su užrašu „mašinų gamyba". Plg. Constantin von Wurzbach, *Oesterreichische Nationalbiographie*, Wien, 1856–1891, t. XXXI, p. 149.

[9] *Ein Jahrhundert Creditanstalt-Bankverein*, Creditanstalt-Bankverein, Wien, 1957, p. 2, 6–7. Apie šių dviejų milžinų konkurenciją siekiant paveržti – ir iš vyriausybės, ir vieniems iš kitų – geležinkelių valdymą žr. *Geschichte der Eisenbahnen...*, t. I, i, p. 321–325.

[10] Schönereris rekomendavo garą. Žr. ibid., t. I, i, p. 133.

[11] Ibid., t. I, i, p. 447–449; *Ein Jahrhundert...*, p. 31. Taip pat žr. įdomų pasakojimą apie naujos bendrovės statybą, paremtą Hamburgo verslininko Ernsto Mercko patirtimi: Percy Ernst Schramm, *Hamburg, Deutschland und die Welt*, München, 1943, p. 528–537.

[12] Wurzbach, *Oesterreichische Nationalbiographie*, p. 148–149.

[13] J.W. Nagl, J. Zeidler ir E. Castle, *Deutsch-Oesterreichische Literaturgeschichte*, Wien, 1899–1937, t. III, p. 798–800.

[14] Pichl, *Georg Schönerer*, t. I, p. 21–22. Autorius teigia, kad iš vidurinės mokyklos Georgas buvo perkeltas į privačią mokyklą Drezdene dėl konflikto su tikybos mokytoju.

[15] Plg. „Die Grafen und Fürsten zu Schwarzenberg", *Oesterreichische Revue*, t. IV, nr. 2, 1866, p. 85–167.

[16] Heinrich Benedikt, „Die wirtschaftliche Entwicklung in der Franz-Joseph-Zeit", in *Wiener historische Studien*, t. IV, Wien–München, 1958, p. 38, 42–43.

[17] Jei nenurodomi kiti šaltiniai, visa čia pateikiama biografinė informacija apie sūnų yra paimta iš išsamios, bet nekritiškos Pichlio studijos. Autorius neanalizuoja klausimų, kurie galėtų pakeisti didingą jo herojaus įvaizdį. Žr. Pichl, *Georg Schönerer*, t. I, p. 21–26. Pichlis visiškai nekalba apie Matthiaso interesus, charakterį ir santykius su Georgu, ir jau vien dėl to kyla įtarimas, kad tarp sūnaus ir tėvo galėjo būti įtampos.

[18] Ibid., t. I, p. 23, 2 pastaba.

[19] Klubas buvo pagrindinis partinės organizacijos vienetas parlamente. Partija buvo laisvas darinys, paprastai susidedantis iš kelių tokių klubų.

[20] Plg. Ernst von Plener, *Erinnerungen*, Stuttgart–Leipzig, 1911–1921, t. III, p. 90–91.

[21] Be kitų, šiai grupei priklausė vėlesni socialdemokratų lyderiai Victoras Adleris ir Engelbertas Pernerstorferis, vėlesnis socialinių krikščionių lyderis

Robertas Pattai ir liberalų istorikas Heinrichas Friedjungas. Visų pirma grupė susiformavo universiteto studentų organizacijoje *Leseverein der deutschen Studenten Wiens* (Vienos vokiečių studentų skaitymo sąjunga, 1871–1878). Žr. William J. McGrath, „Student Radicalism in Vienna", p. 183–195.

[22] Apie Linco programos ištakas ir Schönererio vaidmenį joje žr. R.G.J. Pulzer, *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria, 1867–1938*, New York, 1964, p. 148–153; McGrath, *Dionysian Art...*, p. 165–181.

[23] 1878-ųjų gruodžio 18 dieną, cit. iš Pulzer, *The Rise of Political Anti-Semitism...*, p. 151.

[24] Ibid., p. 152.

[25] Nacionalistinį požiūrį į Austrijos studentų judėjimą apskritai pateikia Paul Molisch, *Die deutschen Hochschulen in Oesterreich und die politisch-nationale Entwicklung nach 1848*, München, 1922.

[26] Visą šios programos tekstą žr. Pichl, *Georg Schönerer*, t. I, p. 84–87.

[27] Ibid., t. II, p. 25–26; taip pat žr. Hans Tietze, *Die Juden Wiens*, Wien, 1933, p. 238–239.

[28] Cit. iš Reichsrate pasakytos kalbos 1884-ųjų gegužės 2 dieną: Pichl, *Georg Schönerer*, t. I, p. 232. Plačiau apie tai žr. ibid., p. 224–250; *Geschichte der Eisenbahnen...*, t. I, ii, p. 360–365.

[29] Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 2-as leidimas, New York, 1958, ypač sk. ii.

[30] Pichl, *Georg Schönerer*, t. I, p. 300–301.

[31] Ibid., p. 316–318.

[32] 1885 metais, kai Schönereris laimėjo Szepsui iškeltą šmeižto bylą teisme, pastarasis mėnesį praleido kalėjime. Žr. Bertha Szeps-Zuckerkandl, *My Life and History*, vertėjas John Sommerfield, London, 1938, p. 86, 91, 95.

[33] Oskar Karbach, „The Founder of Political Antisemitism", *Jewish Social Studies*, t. VII, 1945, p. 20–22.

[34] Richard Charmatz, *Lebensbilder aus der Geschichte Oesterreichs*, Wien, 1947, p. 78.

[35] *„Politik ist Magie. Welcher die Mächte aufzurufen weiss, dem gehorchen sie."* Hugo von Hofmannsthal, „Buch der Freunde", *Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, 1959, p. 60.

[36] Franz Stauracz, *Dr. Karl Lueger. 10 Jahre Bürgermeister*, Wien, 1907, p. 3.

[37] Heinrich Schnnee, *Bürgermeister Karl Lueger. Leben und Wirken eines grossen Deutschen*, Paderborn, 1936, p. 12.

[38] Plg. Marianne Beskiba, *Aus meinen Erinnerungen an Dr. Karl Lueger*, Wien, 1910, p. 16.

[39] Stauracz, *Dr. Karl Lueger*, p. 4–5.

[40] Šios vidurinės mokyklos svarbą aukštakilmiams kraujo ir išsitarnavusiems bajorams gali paliudyti toks faktas. 1867 metais, kai buvo įkurta dviguba

monarchija, austrų ir vengrų administracijos vedė aukščiausio lygio derybas, kad būtų nustatytas pastovus vietų skaičius akademijoje garsių vengrų šeimų atžaloms (Eugen Guglia, *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Wien, 1912, p. 156–157). Amerikiečių mokyklos patikėtinių tarybos pirmininko vietą atitinkantis Teresianumo kuratoriaus postas atitekdavo tik visoje valstybėje žinomiems žmonėms. 1854 metais Luegeriui įstojus į šią mokyklą, kuratorius buvo grafas Taafe, ministro pirmininko, kuriam vadovaujant Luegeris išgarsės, tėvas. Nuo 1865 iki 1893 metų kuratoriaus vietą užėmė kitas vyriausybės vadovas Antonas Ritteris von Schmerlingas. Vėlesnis kuratorius baronas Paulis Gautschas von Frankenthurnas tapo Austrijos ministru pirmininku 1897 metais, kai pagaliau išsipildė Luegerio svajonė ir jį išrinko Vienos meru.

[41] Kai kurios buržuazijos šeimos pernelyg didžiavosi savo luomu, kad leistų sūnus į snobišką, aristokratišką Teresianumo aplinką. Mėgstamiausia pasauliečių liberalų ir žydų mokykla buvo Akademinė gimnazija (*Akademisches Gymnasium*). Žr. Karl Kautsky, *Erinnerungen und Erörterungen*, ,s-Gravenhage, 1960, p. 211.

[42] Guglia, *Das Theresianum in Wien*, p. 177.

[43] Jo stilius buvo apibūdinamas kaip įkvėptas mūzų – *musenhaft*. Žr. Friedrich Funder, *Vom Gestern ins Heute*, 2-as leidimas, Wien, 1953, p. 102.

[44] Šių tezių santrauką žr. Kurt Skalnik, *Dr. Karl Lueger. Der Mann zwischen den Zeiten*, Wien–München, 1954, p. 14–15.

[45] Paul Molisch, *Politische Geschichte der deutschen Hochschulen in Oesterreich von 1848 bis 1918*, Wien–Leipzig, 1939, p. 78–80; Skalnik, *Dr. Karl Lueger*, p. 146.

[46] Cit. iš Skalnik, *Dr. Karl Lueger*, p. 20.

[47] Sigmund Mayer, *Die Wiener Juden*, Wien–Berlin, 1918, p. 379 ir tolesni.

[48] Rudolf Till, *Geschichte der Wiener Stadtverwaltung in den letzten zweihundert Jahren*, Wien, 1957, p. 77.

[49] Skalnik, *Dr. Karl Lueger*, p. 16–28.

[50] Till, *Geschichte der Wiener Stadtverwaltung...*, p. 69–71. Čia pateikiama puiki apybraiža apie balsavimo teisės išplėtimo problemas (1867–1884), atskleidžiama, ką apie tai manė aukštesnė nei miesto taryba valdžia (imperatoriaus vietininkas *Statthalter*, Žemutinės Austrijos seimas, imperatorius).

[51] Skalnik, *Dr. Karl Lueger*, p. 31–32.

[52] Ibid., p. 43.

[53] Pulzer, *The Rise of Political Anti-Semitism...*, p. 172.

[54] Ibid., p. 167.

[55] Tiksli data neaiški dėl ilgai trukusio, lėto naująjį judėjimą sudarysiančių organizacijų persigrupavimo.

[56] Friedrich Funder, *Aufbruch zur christlichen Sozialreform*, Wien–München, 1953, p. 41.

[57] *Geschichte der Republik Oesterreich*, sudarytojas Heinrich Benedikt, Wien, 1954, p. 308.

[58] Charles Baudelaire, *The Essence of Laughter and Other Essays...*, redaktorius Peter Quennell, New York, 1956, p. 48–49.

[59] Plener, *Erinnerungen*, t. III, p. 257; t. II, p. 301–302.

[60] Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, 1953–1957, t. I, p. 311.

[61] Alex Bein, *Theodor Herzl. Biographie*, Wien, 1934, p. 11–16.

[62] Ibid., p. 29.

[63] Žr. p. 7–11, 17, 306–309.

[64] Theodor Herzl, *Der Judenstaat*, 9-as leidimas, Wien, 1933, p. 79.

[65] Beinas pateikia puikią Herzlio ankstyvųjų rašinių apžvalgą, nušviečiančią jo intelektinę ir psichologinę raidą. Žr. Bein, *Theodor Herzl*, p. 35–71, passim.

[66] Ibid., p. 34.

[67] 1892 metų rugpjūčio 5 dienos Schnitzlerio laiškas Herzliui, „Excerpts from the Correspondence between Schnitzler and Herzl“, *Midstream*, t. VI, nr. 1, 1960, p. 48.

[68] Ibid., 1883, p. 49.

[69] 1883 metais, kai Herzlio rankraščių nepriėmė nė vienas pirmarūšis teatras ar žurnalas (kitiems jis savo darbų neketino siūlyti), dienoraštyje jis rašė: „Sėkmė neateina. O man išties reikia sėkmės. Tik sulaukęs sėkmės aš būčiau laimingas.“ Bein, *Theodor Herzl*, p. 70; taip pat žr. p. 54, 73.

[70] Theodor Herzl, *Tagebücher*, Berlin, 1922, t. I, p. 223.

[71] Bein, *Theodor Herzl*, p. 241.

[72] Ibid., p. 118.

[73] Ibid., p. 44–47, 54–56, 66–67.

[74] Alex Bein, „Herzl's Early Diary“, in *Herzl Year Book*, redaktorius Raphael Patai, t. I, 1958, p. 331.

[75] Bein, *Theodor Herzl*, p. 68.

[76] Žr. p. 10–11.

[77] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 6.

[78] Bein, *Theodor Herzl*, p. 117–118.

[79] Ibid., p. 121.

[80] Ibid., p. 123.

[81] Ibid., p. 127.

[82] Ibid., p. 128.

[83] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 6.

[84] Bein, *Theodor Herzl*, p. 124–125.

[85] Ibid.

[86] Cit. iš „Wahlbilder aus Frankreich“, *Neue Freie Presse*, 1893, rugpjūtis (tikslios datos nėra), in Bein, *Theodor Herzl*, p. 161.

[87] Ibid., p. 164.
[88] Herzl, *Der Judenstaat*, p. 14.
[89] Cit. iš Bein, *Theodor Herzl*, p. 154. Čia pateikta analizė remiasi Beino pasakojimu, kaip Herzlis reagavęs į Panamos skandalą, žr. ibid., p. 151–155.
[90] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 110.
[91] 1893 metų sausio 26 dienos laiškas baronui Leitenbergeriui, cit. iš Chaim Bloch, „Herzl's First Years of Sruggle", in *Herzl Year Book*, t. III, 1960, p. 79.
[92] Bein, *Theodor Herzl*, p. 157–159.
[93] Ibid., p. 40; Leon Kellner, *Theodor Herzls Lehrjahre*, Wien–Berlin, 1920, p. 22–24. Savo testamente Herzlis nurodo, kad jo sesers palaikai turėtų būti ekshumuoti ir perkelti į Palestiną kartu su jo šeimos palaikais, kai žydų tauta ten perveš jo paties karstą. Žmonai, priešingai, Herzlis skiria mažai dėmesio savo testamente, su ja jis iš tikrųjų pasielgia neteisingai. Žr. „The Testaments of Herzl", in *Herzl Year Book*, t. III, p. 266. Apie Herzlio vedybų vingius žr. Bein, *Theodor Herzl*, p. 113, 121–122.
[94] Herzlio laiškus Juliai saugojo jų duktė Margarethe; manoma, kad jie pražuvo drauge su Margarethe, nacių nužudyta Terezinštate. Plg. Alexander Bein, „Some Early Herzl Letters", in *Herzl Year Book*, t. I, p. 310 ir pastabos p. 321–324.
[95] Bein, *Theodor Herzl*, p. 112, 138.
[96] Normanas O. Brownas knygoje *Love's Body* (New York, 1966) pateikia radikaliai naują bendruomenės tapatinimo su motinos pakaitalu sampratą – tai paaiškina Herzlio asmenybės raidą. Žr. p. 32–36.
[97] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 4.
[98] 1893 metų sausio 26 dienos laiškas baronui Friedrichui Leitenbergeriui, in *Herzl Year Book*, t. III, p. 78, 79.
[99] Bein, *Theodor Herzl*, p. 144–145; iv skyriaus paaiškinimai, p. 709.
[100] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 8.
[101] Bein, *Theodor Herzl*, p. 188–189, cit. iš Herzl, *Zionistische Schriften*, 2-as leidimas, Berlin, 1920, p. 257 ir tolesni.
[102] Bein, *Theodor Herzl*, p. 189.
[103] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 44; taip pat žr. McGrath, „Student Radicalism in Vienna", p. 195–201.
[104] Iš Herzlio romano *Altneuland* epilogo, cit. iš Bein, *Theodor Herzl*, p. 562.
[105] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 116.
[106] Bein, *Theodor Herzl*, p. 562.
[107] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 398–399.
[108] Bein, *Theodor Herzl*, p. 330.
[109] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 33.
[110] Ibid., p. 32, 33. Herzl, *Der Judenstaat*, p. 95.
[111] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 269–270.

[112] Bein, *Theodor Herzl*, p. 303.
[113] Herzl, *Der Judenstaat*, p. 75–79.
[114] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 149.
[115] Tikroji sionistų judėjimo pasirinkta vėliava buvo balta, su dviem mėlynomis juostomis ir Dovydo žvaigžde tarp jų – tai senovinės maldos skraistės *tallith* improvizacija. Herzl, *Der Judenstaat*, p. 95.
[116] Ibid., p. 14.
[117] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 42.
[118] Ibid., p. 43. Prancūzų kalba Herzlio.
[119] Ibid., p. 43, 42.
[120] Šiuo atveju Herzlio minima griežta priemonė yra bendro viduriniosios klasės žydų banko organizavimas. Šis grasinimas primena Pereiresų bandymą sukurti prieš Rothschildus nukreiptą *Crédit mobilier*, tačiau nėra įrodymų, kad Herzlis būtų žinojęs šį faktą. Kita vertus, jis ketino viešai rinkti lėšas iš žydų ir antisemitų kovai su žydų plutokratija. Žr. Herzl, *Der Judenstaat*, p. 64.
[121] „Tatdrohung". Plg. Bein, *Theodor Herzl*, p. 150–151.
[122] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 7.
[123] Ibid., p. 275.
[124] Bein, *Theodor Herzl*, p. 294 ir tolesni.
[125] Plg. Adolf Boehm, *Die zionistische Bewegung*, Berlin, 1920, p. 120–121; Bein, *Theodor Herzl*, II dalis, passim.
[126] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 369. Tas princas buvo Badeno didysis kunigaikštis.
[127] Ibid., p. 374.
[128] Ibid., p. 373.
[129] Bein, *Theodor Herzl*, p. 339.
[130] Cit. iš ibid., p. 341.
[131] Ibid., p. 307, 304–305.
[132] Plg. Felix Salten, *Gestalten und Erscheinungen*, Berlin, 1913, p. 144 ir tolesni; Leo Goldhammer, „Herzl and Freud", in *Herzl Year Book*, t. I, p. 195; Max Brod, *Streitbares Leben*, München, 1960, p. 69; Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, London, 1943, p. 88–89; Karl Kraus, *Eine Krone für Zion*, Wien, 1898. Ephraimo Moseso Lilieno bibliniuose piešiniuose Mozė ir Dovydas turi Herzlio veidą, ir akivaizdu, kad Herzlis buvo tapatinamas su žydų herojais. Žr. *Herzl Year Book*, t. II, 1959, p. 95–103.
[133] Plg. Boehm, *Die zionistische Bewegung*, p. 110.
[134] Hofmannsthal, „Buch der Freunde", p. 60.
[135] Herzl, *Der Judenstaat*, p. 92–93.
[136] Ibid., p. 93.
[137] Ibid., p. 93–94.
[138] Ibid., p. 43–49.

[139] Herzl, *Tagebücher,* t. I, p. 45. Apie kitas austrų anglofilijos apraiškas žr. p. 49–50, 317–318.
[140] Herzl, *Der Judenstaat,* p. 82–92; Boehm, *Die zionistische Bewegung*, p. 105–106.
[141] Herzl, *Der Judenstaat,* p. 56. Žydų bendrovės pobūdis ir funkcijos detaliau aprašyti ibid., p. 39–66.
[142] Herzl, *Tagebücher,* t. I, p. 242.
[143] Herzl, *Der Judenstaat,* p. 92.
[144] Herzl, *Tagebücher*, t. I, p. 482–485.
[145] Ibid., p. 486.
[146] Ibid.

IV SKYRIUS

Politika ir tėvažudystė Freudo *Sapnų aiškinime*

Mįslių minėjas, suradęs žmogiškosios būties raktą Edipo istorijoje, buvo ir juokų mėgėjas. Kai būdamas keturiasdešimt penkerių metų vis dar nežinomas daktaras Freudas pagaliau gavo profesoriaus adjunkto vietą, apie šį įvykį jis pranešė draugui pašaipia žurnalistine maniera. Savo paaukštinimą jis apibūdino kaip politinį triumfą:

> Visuomenės entuziazmas didžiulis. Plūsta sveikinimai ir gėlės, tarsi seksualumo vaidmenį būtų staiga pripažinęs Jo Didenybė, sapnų aiškinimą būtų patvirtinusi Ministrų Taryba, tarsi už būtinumą isterijai taikyti psichoanalitinę terapiją būtų pasisakiusi dviejų trečdalių parlamentinė dauguma.[1]

Tai linksma, labai vienietiška fantazija: politinė valdžia meldžiasi Erotui ir sapnams.

„Jo pokštai slepia problemas.“ *Sapnų aiškinime,* išleistame dvejais metais anksčiau, nei buvo padarytas šis šmaikštaujantis pareiškimas, Freudas išdėstė savo pirmąjį sapnų problemų supratimo principą: „Sapnas yra troškimo išsipildymas.“

1902-aisiais, kai rašė cituotąjį laišką, jis jau rinko medžiagą įrodyti, kad ta pati taisyklė tinka ir juokams. Jis pridūrė, kad „kartais pokštas nurodo ir problemos *sprendimą*".[2]

Po paaukštinimo Freudas jautėsi pakylėtas, tačiau neatsipalaidavo, tenkindamasis savo laimėjimų įvertinimu. Priešingai, jis davė valią vaizduotei, kuri plėtė rojaus ribas. Jis žaismingai fantazavo apie darnią parlamentinę valstybę, kuri vieningai palaikytų jo neortodoksinį Eroto mokslą. Jo įsivaizduojamas parlamentas, surinkęs dviejų trečdalių daugumą, kurios reikia isterijos psichoterapiją paskelbti būtina, buvo, žinoma, tiksli to meto politinės tikrovės inversija. 1902 metais Austrijos Reichsratas buvo apimtas tokios gilios politinės isterijos, kad negalėjo surinkti paprastos daugumos jokiam įstatymui priimti, nekalbant apie du trečdalius.

Nereiktų manyti, kad apie 1902-uosius Freudui labai rūpėjo politikos paralyžius. Jis krimtosi dėl to, kas buvo drauge ir labiau, ir mažiau specifiška: dėl jo paties santykio su visa politine sistema, įskaitant jos akademinius elementus ir padarinius. Būtent čia Freudo pajuokavimas išreiškė jo norą – priversti politinę valdžią paklusti. „Pokštas nurodo ir problemos sprendimą." Žaismingu Freudo sąmoju politinė valdžia nei griaunama, nei paleidžiama, bet, priešingai, stebuklingai harmonizuojama – ji vieningai pripažįsta jo teorijų galiojimą. Taigi savo fantazijose Freudas švenčia pergalę prieš politiką, tą žmogiškų reikalų sritį, iš kurios jaunystėje daugiausia tikėjosi ir dėl kurios sulaukęs brandaus amžiaus daugiausia kentėjo.

Tame pačiame laiške, kuriame naujasis profesorius smagiai trimituoja apie savo laimėjimą, nuskamba ir abejonės bei kaltės gaidos. Freudas jautė, kad profesoriaus vietą galėjo gauti anksčiau, jei tik šito būtų siekęs. „Ištisus ketverius metus aš apie tai nepratariau nė žodžio", – rašo jis draugui Wilhelmui Fliessui. Tik pabaigęs *Sapnų aiškinimą* jis nusprendžia „imtis atitinkamų žingsnių" vyresnybės atžvilgiu. Tačiau tai Freudui kėlė moralinę dilemą – jam teks „pažeisti griežtą nuostatą"

nepataikauti galingiesiems. Pasirinkęs sveiko proto kelią ir pareikalavęs akademinio pripažinimo, kurį jautėsi užsitarnavęs, Freudas patiria, kad jo sėkmę apkartina kaltė. Profesoriaus vieta jam rodosi dviprasmiška: viena vertus, tai jo sveiko proto pergalė, kita vertus – tai pasidavimas nekenčiamai valdžiai. „Aš suvokiau, kad senąjį pasaulį valdo valdžia, lygiai kaip naująjį valdo doleris. Aš pirmą kartą nusilenkiau valdžiai.“[3]

Laki Freudo vaizduotė paaukštinimą iškėlė iki politinio triumfo, o sąžinė sumenkino iki moralinio nusikaltimo. Šias prieštaringas vaizduotės ir sąžinės reakcijas į ilgai lauktą profesinę sėkmę nulėmė visą gyvenimą trukusi Freudo – mokslininko ir žydo, piliečio ir sūnaus – kova su Austrijos socialine politine tikrove. *Sapnų aiškinime* Freudas išsamiai ir labai asmeniškai atskleidžia šią išorinę bei vidinę kovą ir, ją peržengęs, sukuria epochinės svarbos žmogiškos patirties interpretaciją, kurioje politika supaprastinama iki epifenomenalaus psichinių jėgų pasireiškimo. Pasitelkęs tam tikrą *Sapnų aiškinimo* medžiagą, pabandysiu atskleisti antipolitinį psichoanalizės ištakų aspektą.

I

Sapnų aiškinimas buvo ypač brangus autoriaus protui ir širdžiai. Freudas laikė jį svarbiausiu savo moksliniu darbu, pamatiniu visų savo laimėjimų akmeniu, o kartu ir darbu, padėjusiu suvokti save, tvirtybės šaltiniu sutinkant naujus gyvenimo sunkumus. Šį dvejopą veikalo pobūdį atskleidžia pati jo struktūra. Išorinę sandarą nulemia mokslinio traktato paskirtis – kiekvienas skyrius ir dalis sistemingai tiria kokį nors sapnų aspektą ir jį interpretuoja. Šiai mokslinei struktūrai Freudas atvirai pajungia asmeninį knygos turinį – jį sudarantys sapnai ir prisiminimai pateikiami tik kaip „medžiaga sapnų aiškinimo taisyklėms iliustruoti“.[4] Tačiau geriau įsižiūrėję regime antrąją, giliąją knygos struktūrą, kuri, sujungdama atskirus autoriaus

sapnus, sudaro neišbaigtą, bet savarankišką vidinį asmeninės istorijos siužetą. Įsivaizduokite šv. Augustiną, į *Dievo miestą* įaudžiantį savo *Išpažintį*, arba Rousseau, į *Nelygybės kilmę* kaip pasąmoninę fabulą įterpiantį savo *Išpažintį* – tokios tvarkos *Sapnų aiškinime* laikosi ir Freudas. Paviršinėje mokslinio traktato struktūroje Freudas skyrius po skyriaus sistemingai veda skaitytojus aukštyn, į vis sudėtingesnius psichologinės analizės tolius. Per užmaskuotą asmeninį pasakojimą, vieną po kito analizuodamas reikšmingus sapnus, jis veda mus gilyn, į tamsiuosius savo užslėptojo „aš" požemius.

Istoriką turėtų labiausiai dominti antroji, *recherche du temps perdu* kelionė. Skaitydami sapnus tiesiog ta seka, kaip jie pateikti, pamažu suvokiame, kad psichoarcheologiniame kasinyje esama trijų sluoksnių: profesinio, politinio ir asmeninio. Šie sluoksniai taip pat apytikriai atitinka Freudo gyvenimo etapus, kuriuos jis pateikia *Sapnų aiškinime* atvirkštine laiko tvarka. Profesinis sluoksnis – tai maždaug Freudo dabartis; politinis sietinas su jo jaunyste ir vaikyste. Labiausiai nutolęs tiek laiko, tiek psichinės erdvės atžvilgiu yra asmeninis sluoksnis, siekiąs kūdikystę ir pasąmonę, kur vis dar gyva infantiliška patirtis.[5] Taigi Freudo sapnai, nelyginant Ariadnės siūlas, po laiptelį veda mus žemyn, į instinktų karaliją.

Trys sapnų rikiuotėje aiškiai išsiskiriantys sluoksniai kartu buvo ir paskutiniame amžiaus dešimtmetyje Freudą alinusios krizės šaltiniai. Profesinėje srityje nuo pat karjeros pradžios jį persekiojo nesėkmės. Apie 1895 metus visa tai virto nuoskauda, panėšėjusia į neviltį. Freudas norėjo būti mokslininkas, bet pinigų stygius jį anksti privertė imtis gydytojo praktikos. Tiesa, 1885-aisiais jis lengvai laimėjo prestižinę stipendiją Paryžiuje ir netrukus po to paskyrimą į universitetinę ligoninę, kur galėjo turėti mokymui ir mokslui reikalingos klinikinės medžiagos. Tačiau Vienos vaikų ligoninė, kurioje Freudas pradirbo dešimtmetį nuo 1886-ųjų, teikė jam mažai tyrimo galimybių ir dar mažiau prestižo. Veltui buvo stengtasi šiai ligoninei

išrūpinti universiteto mokomosios klinikos statusą. Bet didžiausias Freudo iškęstas pažeminimas buvo tai, kad jam nedavė profesoriaus vietos. Paprastai Medicinos fakultete profesoriaus vieta būdavo skiriama po aštuonerių metų. Freudas iš viso laukė septyniolika. Šis ilgas laukimas atrodė kaip akademinis pralaimėjimas, vainikavęs jo intelektinę izoliaciją, profesinį nusivylimą ir socialinę negalią.[6]

Platesnį Freudo profesinių nesėkmių foną sudarė beveik nuolatinės politinės krizės įkaitinta atmosfera. Paskutinius penkerius devynioliktojo amžiaus metus Austrija–Vengrija, anot vieno poeto, atrodė kaip „mažytis pasaulis, kuriame didysis pasaulis atlieka savo bandymus“ – Europos socialinio ir politinio irimo bandymus.[7] Habsburgų imperija braškėjo per vidines siūles, kaip Europa – per tarptautines: vertikaliai šios linijos skyrė tautas, horizontaliai – klases ir ideologijas. Iki paskutinio dešimtmečio tarpusavyje grūmėsi klasikinės politinės jėgos: liberalai prieš konservatorius. Bet dabar sukilę žemesnieji socialiniai sluoksniai tapo pajėgūs varžytis su senojo elito galia. Iš darbininkų klasės gimė socializmas, iš žemesnės viduriniosios klasės ir valstietijos – aršus nacionalizmas ir krikščioniškasis socializmas. Per 1895 metų rinkimus Viena atiteko Karlo Luegerio antisemitams, ir tai buvo triuškinantis smūgis liberaliosios kultūros puoselėtojams, tiek žydams, tiek nežydams. Liberalai manė, kad proto šviesa ir įstatymo valdžia išsklaidė rasinius prietarus ir tautinę neapykantą, bet, „pažangos amžiui“ išleidžiant paskutinį kvapą, jie atgijo su siaubinga jėga.[8]

Pagal kilmę, įsitikinimus ir etninį bendrumą Sigmundas Freudas priklausė Vienos liberaliesiems žydams – grupei, kuriai naujosios jėgos kėlė didžiausią pavojų. Nors jis nebuvo – o tiksliau, nebebuvo – politiškas žmogus, su neramiu dėmesiu stebėjo, kaip Austrijoje ir užsienyje, ypač Dreyfuso bylos laikų Prancūzijoje, į valdžią žengė naujoji dešinė. Karlas Luegeris buvo Freudo *bête noir;* o Dreyfusą gynęs romanistas Émile'is Zola – jo politinis herojus.[9]

Freudui nereikėjo turėti kokių nors ypatingų politinių pažiūrų, kad pajustų atsigaunančio antisemitizmo kirčius. Antisemitizmas užgavo ir taip skaudamą jo vietą – profesinį gyvenimą. Krizės laikotarpiu po 1897 metų pasidarė sunkiau žydams suteikti akademinį paaukštinimą Medicinos fakultete. Ironiškai elipsine biurokratine kalba Freudas perteikia aukšto pareigūno atsakymą, atsiųstą kitam paaukštinimo laukiančiam kolegai žydui: „...atsižvelgiant į dabartines nuotaikas, neabejotinai teisinga, kad šiuo metu Jo Ekscelencija [kultūros ministras] neturi teisės ir t.t. [...] [ignoruoti] religinių sumetimų.“[10]

Profesinės ir politinės nesėkmės pastūmėjo Freudą atsitraukti į socialinę ir intelektinę užuovėją. Galima sakyti, jis nusileido socialinėmis kopėčiomis žemyn: iš aukštesniosios medicininės ir akademinės inteligentijos, į kurią buvo priimtas devintajame dešimtmetyje, į paprastesnį eilinių žydų gydytojų ir verslininkų sluoksnį. Pastarieji, nors ir negalėjo prisidėti prie Freudo mokslinių interesų nei jų paskatinti, bent jau jam negrasino ir jo nemenkino. 1897 metais Freudas įstojo į žydų broliją „B'nai B'rith“. Tai buvo patogus prieglobstis – čia jis buvo nesąlygiškai priimamas kaip žmogus ir be išlygų gerbiamas kaip mokslininkas.[11]

Kuo labiau klimpo išorinis Freudo gyvenimas, tuo sparnuotesnės darėsi jo mintys. Jis ėmė psichinius reiškinius atskirti nuo anatominio pagrindo, su kuriuo to meto mokslas šiuos reiškinius siejo. Spekuliatyvi jo idėjų drąsa, pavyzdžiui, neurozių seksualinės etiologijos teorijos, tik dar labiau nutolino jį nuo tų žmonių, kurie turėjo remti jo profesinį tobulėjimą. Intelektinis Freudo originalumas ir profesinė izoliacija stiprino vienas kitą.

Paskutiniame dešimtmetyje trečiasis Freudo krizės šaltinis buvo asmeninis, susijęs su tėvo mirtimi. „Pats svarbiausias įvykis, pati skaudžiausia netektis žmogaus gyvenime“, – toks Freudo vertinimas. Nežinia, kiek šis teiginys teisingas apskritai, tačiau jis tikrai tiko Freudui. Jo tėvas mirė 1896-aisiais, ir tuo metu šis įvykis tegalėjo paaštrinti kitas Freudo problemas. Jo

sapnai ir jų analizė aiškiai rodo, kad psichologinė krizė, kurią jis išgyveno dėl tėvo mirties, pasireiškė kaip profesinės nesėkmės ir politinės kaltės krizė. Kad nuramintų tėvo vėlę, Freudas privalėjo, kaip Hamletas, įtvirtinti politikos pirmumą, pašalindamas iš Danijos valstybės visa, kas supuvę (pilietinė užduotis), arba neutralizuoti politiką, redukuodamas ją į psichologines kategorijas (intelektinė užduotis).

II

Dabar pažvelkime į *Sapnų aiškinimą,* kad suvoktume, kaip trejopa Freudo krizė siejosi su jo moksliniu darbu. II skyriuje, pirmoje reikšmingoje knygos dalyje, Freudas išdėsto pamatinį analitinį principą, kad sapnas yra troškimo išsipildymas. Jis daro tai remdamasis asmenine medžiaga, sukurdamas išplėstinį analizės modelį vieno savo sapno pagrindu (Irmos injekcijos sapnas). Puikiai suprasdamas, kad šis sapnas turi daugybę aspektų, Freudas jį interpretuoja gana siaurai, kaip pirmąjį savo pragaro ratą – profesinė nesėkmė ir abejonės savimi.[12] Buvo tikėtina, kad skaitytojai šiam ratui mažiausiai priešinsis. IV skyriuje Freudas toliau tobulina ir atitinkamai performuluoja savo pirmąjį principą: „Sapnas yra *užmaskuotas išstumto* troškimo išsipildymas." Vaizdumo dėlei jis vėl pasirenka vieną savo sapnų – Dėdės su geltona barzda sapną. Iš pirmo žvilgsnio sapnas atrodo nekaltas, absurdiškas ir nieko nesakantis, bet jo analizė Freudui atskleidė netikusius moralinius padarinius, kuriuos sukėlė politikos sužlugdytos jo profesinės ambicijos. Sapne jis troško valdžios, kuri leistų pašalinti jo profesines nesėkmes. Freudo žodžiais tariant, sapne buvo išreikštas politinis troškimas „užimti ministro postą" – tuomet jis galėtų atsikratyti varžovų ir pasiaukštinti iki profesoriaus.[13] Sapnas taip pat atskleidė paslėptą norą arba nebūti žydu, arba sunaikinti savo varžovus žydus. Politinė ambicija čia veikia kaip profesinės

savirealizacijos priemonė; arba, jei žiūrėsime analitiškai – kaip į Freudo psichoarcheologinį kasinį, politinis troškimas glūdėjo giliau nei profesinė tikrovė.

Freudas atranda, kad Dėdės sapną su latentiniu politiniu troškimu valdo iškreipimo principas ir šiam principui paaiškinti pateikia tinkamų politinių analogijų. Jis teigia, kad sapnuojančiojo psichikoje sapno logika susiduria su tokia pačia problema, kokią patiria „politinis rašytojas, kai jam reikia išsakyti nemalonias tiesas esantiesiems valdžioje". Jei egzistuoja griežta cenzūra, rašytojas privalo „užmaskuoti savo neleistiną pareiškimą nekaltai atrodančia priedanga". Freudas tvirtina, kad lygiai taip pat, kaip yra dvi socialinės jėgos – valdovas ir liaudis, yra ir dvi psichinės jėgos. „Viena šių jėgų kuria troškimą, kuris išreiškiamas per sapną, kita – šį sapną-troškimą cenzūruoja ir tai darydama priverstinai iškreipia troškimo pavidalą." Pasitelkęs socialinio modelio analogiją Freudas mums parodo „gana apibrėžtą ‚tikrosios sąmonės prigimties' vaizdą".[14]

Iš Freudo parinktos analogijos bei Dėdės sapno aiškinimo matyti, kaip į Freudo psichinį gyvenimą per profesūros klausimą prasiskverbė paskutinio dešimtmečio politinė tikrovė. Irmos sapno analizėje Freudas leidžia skaitytojams pajusti tik savo asmeninį profesinį bejėgiškumą, lengvai suprantamą iš išorinio sapno turinio. Dėdės sapne jis nuplėšia nepermatomą išorinio turinio apvalkalą ir latentiniame turinyje randa politiką. Prisimindamas Dėdės sapno kontekstą, Freudas sako, kad nors informacija apie „religinius sumetimus", užkirtusius kelią jo paaukštinimui, jam „buvo ne naujiena, ji neišvengiamai sustiprino mano nevilties jausmą".[15] Jis aiškiai nesuformuluoja, ką mums atskleidžia Dėdės sapno analizė: kad ir kaip stengtųsi būti politiškai nuolankus dieniniame gyvenime, troškimas išsivaduoti iš antisemitizmo atgyja jo sapnuose. Bet netgi čia „antrinė jėga" – socialinei tikrovei atstovaujantis cenzorius – iškreipia sapnuojančiojo troškimą išsigelbėti nuo žydų likimo

ir paverčia jį žydų niekinimu, kitaip tariant, agresija prieš savo draugus ir bendradarbius žydus.

Trečiajame plačiai nagrinėjamame sapne (Botaninės monografijos sapnas) dviejuose atkurtuose epizoduose pasirodo Freudo tėvas. Šios situacijos nedaro jam garbės. Viename epizodų tėvas duoda mažajam sūnui knygą, kad šis ją sunaikintų. „Būtų sunkoka tai pateisinti auklėjamuoju požiūriu!“ Kitame epizode tėvas priekaištauja paaugliui sūnui, kad šis švaistąs daug pinigų knygoms pirkti.[16] Taigi sapnų knygoje tėvas Jakobas Freudas pirmą kartą užlipa į sceną kaip užkietėjęs antiintelektualas, gniuždąs mažąjį Sigmundą, būsimąjį mokslininką – taip visai neseniai su juo pasielgė politikos pasaulis.

Šis atradimas iš vaikystės padeda Freudui apčiuopti kitą jo mokslinės teorijos problemą – infantiliškos patirties svarbą sapnų gyvenime. Gana ironiškai paaiškėja, kad V skyriuje, pavadintame „Infantiliška patirtis kaip sapnų šaltinis“, Freudas sutelkė daugiausia knygoje aptinkamos reikšmingos politinės medžiagos (prisiminimų ir sapnų). Ieškodamas savo „patologinės ambicijos“[17] kilmės, Freudas atvėrė vaikystės ir ankstyvos jaunystės prisiminimų vartus. O šiems vartams atsivėrus, plūstelėjo politinis potvynis.

Kad ir kokie universalūs dėsniai valdytų vaikystės patirtį, ji visada įgyjama konkrečioje kultūrinėje aplinkoje. Aplinka, kurią per savianalizę atgaivina Freudas, – tai septintojo dešimtmečio – neseniai laimėjusio liberalizmo Austrija. Jis prisimena tėvo entuziazmą dėl 1867 metų naujųjų ministrų liberalų: „Jų garbei mes apšvietėme namus.“ Nuklydęs „iš slogios dabarties į šviesias *Bürgerministerium* dienų viltis“, Freudas mena, jog „kiekvienas stropus žydų mokinukas kuprinėje nešiojo ministro portfelį“. Prateryje klajojantis poetas pranašavo, kad jaunasis Sigmundas taps kabineto nariu – manytume, tėvų džiaugsmui.[18] Iš tiesų iki pat gimnazijos baigimo Freudas ketino studijuoti teisę – tai buvo tiesiausias kelias į politinę karjerą. Žinant tėvo vertybes, galima spėti, kad jis tai

neabejotinai skatino. Freudo siekius dar labiau sustiprino jo mokyklos draugas Heinrichas Braunas, kurį Freudas tiesiog dievino. Tuomet Braunas buvo karingas vokiečių demokratas, vėliau tapo vienu garsiausių socialistų intelektualų Vidurio Europoje.[19]

Tokiame gryno ir tvirto amžiaus vidurio liberalizmo kontekste formavosi Freudo politinės vertybės, jo išlaikytos visą gyvenimą: Napoleono kaip atsilikusios Vidurio Europos užkariautojo garbinimas; panieka karaliams ir aristokratams (1873-iaisiais, dar būdamas vyresnės gimnazijos klasės mokinys, Freudas išdidžiai atsisakė nukelti kepurę prieš imperatorių); neblėstantis žavėjimasis Anglija, ypač didžiuoju puritonu Oliveriu Cromwelliu, kurio vardu seksualumo išlaisvintojas Freudas pavadino savo antrąjį sūnų; ir svarbiausia – priešiškumas religijai, ypač Romai.

Sapnų analizėje atkūręs liberalius savo jaunystės polėkius, prisiminęs šviesius politinius to meto lūkesčius, Freudas staiga *Sapnų aiškinimo* skaitytojui pristato tai, ką tegalima pavadinti autoriaus Romos neuroze.

Kaip ir daugelis išsilavinusių tos kartos austrų, Freudas buvo susipažinęs su klasikine kultūra. Kai jam šovė į galvą analogija tarp savojo gelmių psichologo ir archeologo darbo, paviršutiniškas jo domėjimasis suliepsnojo karšta antikos aistra. Jis godžiai prarijo naujai išleistą Jakobo Burckhardto *Graikų kultūros istoriją*, kurioje buvo gausu medžiagos apie primityvius mitus ir religiją. Jis su pavydu skaitė Heinricho Schliemanno biografiją – šis, atradęs Troją, įgyvendino savo vaikystės svajonę. Freudas pradėjo rinkti garsiąją senovinių daiktų kolekciją, netrukus papuošusią jo darbo kabinetą Bergasėje (*Berggasse*). Tarp Vienos profesinio elito jis susirado naują draugą – archeologijos profesorių Emanuelį Löwy. Ši draugystė buvo tikra retenybė anuo atskirties metu. „Jis neleidžia man eit miegoti iki trijų valandų ryto, – su pasitenkinimu rašė Freudas Fliessui. – Jis pasakoja man apie Romą.“[20]

Iš pradžių tai buvo pomėgis, atpalaiduodavęs nuo įtampos, bet netrukus Freudas pajuto, kad Roma įgauna neurotinio simptomo pobūdį. Jį pagavo nenumaldomas troškimas aplankyti Romą. 1898-aisiais, kai įstrigo jo darbas prie sapnų knygos, Freudas nieko negalėjo daryti, tik studijavo Romos, „kurios vis labiau kankinamai ilgėjosi", topografiją.[21]

Nuo 1895 iki 1898 metų Freudas penkis kartus keliavo į Italiją, bet Romos taip nėsyk ir neaplankė. Kažkoks draudimas jį sulaikydavo. Tuo pat metu Roma tapo jo sapnų miestu tiesiogine žodžio prasme. *Sapnų aiškinime* Freudas aprašo keturis Romos sapnus. Visi jie viena ar kita forma byloja apie išsigelbėjimą arba troškimų išsipildymą, kuris niekada iki galo nepasiekiamas.[22] Jau pats išorinis šių sapnų turinys labai iškalbingas. Sapne Freudas sujungia katalikiškos Romos ir žydiškų idėjų bei situacijų vaizdinius. Viename sapne Roma iškyla kaip „pažadėtoji žemė, į kurią žvelgiama iš toli". Tuo implikuojama, kad Freudo santykis su Roma yra toks pats, kaip Mozės su Izraeliu. Nors autorius to nepasako, atrodo, kad ši vizija išreiškia užgintą troškimą: norą asimiliuotis su nežydų pasauliu – norą, kurio pripažinti jam neleidžia stipri bei budri sąmonė ir netgi sapnų cenzorius. Freudas taip pat tapatina Romą su Karlsbadu, garsiu Bohemijos kurortu, malonumų, poilsio ir gydyklų miestu; trumpiau tariant, žemiška jėgų atkūrimo ir prisikėlimo vieta. Analizuodamas šį sapną, Freudas lygina save su vargingu romiu žydu iš pamėgtos jidiš istorijos. Kadangi vargšelis neturi traukinio bilieto į Karlsbadą, konduktorius jį kiekvienoje stotyje muša, tačiau jis nepabūgęs tęsia savo *via dolorosa* (Freudo frazė). Taigi didinga vizija, kurioje Freudas-Mozė „iš toli" žvelgia į Romą-Izraelį, turi savo žemišką atitikmenį – į Romą-Karlsbadą *via dolorosa* keliaujančio Freudo-vargšo žydo-Kristaus paveikslą. Trečiasis sapnas paryškina krikščioniškąją temą, bet nukelia ją į pagonišką senovės Romą. Per traukinio langą už Tibro upės Freudas regi Castel Sant' Angelo, kuri tuo pat metu yra ir popiežiaus pilis, ir Romos imperijos

kapavietė. Freudo nevilčiai, traukinys pradeda judėti jam nespėjus pereiti Šventojo angelo tilto, vedančio į pilį – palaidotos pagonybės ir drauge krikščioniško išsigelbėjimo rūmus.

Sapnų aiškinime Freudas nenagrinėja šių sapnų išsamiai. Jis pripažįsta, kad noras vykti į Romą jo sapnuose „tampa daugybės karštų troškimų priedanga ir simboliu“, tačiau iki galo atskleidžia tik vieną šių troškimų. Jį suvokti Freudui padeda Hanibalo istorija: „Man, kaip ir jam, nebuvo lemta pamatyti Romos.“[23] Ši idėja paskatina Freudą atkurti vieną vaikystės sceną, kurioje jis iš dalies randa savo Romos neurozės šaltinį. Toje scenoje susilieja politinė pareiga ir edipiška agresija.

Kai Sigmundui buvo dešimt ar dvylika metų (1866–1868), tėvas norėjo jam pademonstruoti, kaip liberalizmo pergalė palengvino žydų dalią. Jis papasakojo sūnui, kaip anksčiau jį yra viešai pažeminęs antisemitiškas akiplėša – „krikščionis“, pabrėžia Freudas. Beklausinėdamas tėvą berniukas sužino, kad šis nei protestavo, nei priešinosi tokiam įžeidimui. „Neherojiškas tėvo elgesys“ sukėlė mažojo Sigmundo pasibjaurėjimą. Savąją situaciją Freudas kontrastingai gretina su kita, kuri „labiau atitiko jo jausmus: tai scena, kai Hanibalo tėvas [...] priverčia berniuką prieš namų altorių prisiekti atkeršyti romėnams“.[24]

„Atkeršyti romėnams“: tai buvo ir priesaika, ir planas. Šis planas buvo kartu ir politiškas, ir sūniškas. Dauguma kitų didžiųjų Vienos kūrėjų, Freudo amžininkų, vaikų maištą prieš tėvus išreiškė specifine istorine forma – atmesdami savo tėvų liberalųjį tikėjimą. Taigi Gustavas Mahleris ir Hugo von Hofmannsthalis grįžo prie barokinės katalikybės tradicijos. Freudas, bent jau sąmoningai, to nedarė. Savo edipišką poziciją jis apibrėžia taip: tėvą įveiks įgyvendindamas liberalųjį tikėjimą, kurį tėvas išpažino, bet kurio nesugebėjo apginti. Freudas-Hanibalas nelyginant „semitų generolas“ atkeršys Romai už savo silpnadvasį tėvą. Roma jam simbolizavo „Katalikų Bažnyčios organizaciją“ ir ją remiantį Habsburgų režimą.[25]

Mes, žinoma, iš karto pastebime, kad jaunojo Freudo Roma septintajame dešimtmetyje – grėsminga, priešiška ir biurokratiška – gerokai skyrėsi nuo Romos suaugusio Freudo svajonėse ir sapnuose paskutiniame dešimtmetyje. Pirmoji Roma yra neapykantos objektas, priešas, kurį reikia nugalėti; antroji – troškimo objektas, į kurį turi atvesti meilė. Freudas tiesiai nieko nesako apie skirtumą ar santykį tarp jų. Tačiau paaiškinimą galima numanyti iš vokiečių klasiko klausimo, kurį jis prisimena: „Kas iš dviejų [vyrų] [...] labiau susijaudinęs žingsniavo po darbo kambarį po to, kai sumanė planą vykti į Romą: Winckelmannas ar Hanibalas?“ Freudas nedvejodamas tapatina save su Hanibalu ir su jo nesėkme: „Man, kaip ir jam, nebuvo lemta pamatyti Romos.“[26] Čia jis nuo mūsų, o gal ir nuo savęs, nuslepia svarbią tiesą – savo kaip mokslininko ir sūnaus politinės kaltės problemą. Jo brandaus periodo sapnuose ir troškimuose Roma yra akivaizdus meilės objektas.[27] Tai ne Hanibalo, o Johanno Joachimo Winckelmanno, garsaus aštuonioliktojo amžiaus archeologo ir meno istoriko, Roma. Jis karštai mylėjo Romą kaip europietiškos kultūros motiną. Protestantas Winckelmannas užgniaužė abejones ir priėmė katalikybę, kad galėtų įžengti į Romą ir, pradėjęs eiti popiežiaus bibliotekininko pareigas, atsiduoti savajai klasikinės antikos aistrai. Jis nutildė savo sąžinę vardan mokslo, vardan *amor intellectualis* Romai.[28]

Winckelmannas ar Hanibalas? Mokslininkas ar politikas? Freudui teko rinktis jau 1873-iaisiais, kai paskutinėse vidurinės mokyklos klasėse jis pakeitė savo karjeros planus. Apsvaigęs nuo erotiškų Goethės Motinos Gamtos aprašymų, jaunasis Freudas nusprendžia universitete studijuoti mokslą, o ne teisę – taigi jis seka mokslininko Winckelmanno pėdomis, mokslininko „humanitaro“, kaip ir Freudas. Šiuo pasirinkimu jis atsisakė Hanibalo politinių siekių.

Pasak Freudo, paskutiniame dešimtmetyje „antisemitinio judėjimo padariniai darėsi vis svarbesni mūsų emociniam gyvenimui, ir tai padėjo įsisąmoninti anų jaunystės laikų mintis

ir jausmus".[29] Hanibalo ir tėvo dvasios sukilo ir vėl reikalavo „keršto romėnams". Jos užkirto Freudui kelią į Winckelmanno Romą – malonumų, motinystės, asimiliacijos, troškimų išsipildymo Romą. Mokslui teks nugalėti politiką ir nuraminti tėvo vėlę.

III

Šių tikslų pasiekti Freudui padėjo sapnas, kurį jis pavadino Revoliuciniu. Šio sapno aprašymas ir aiškinimas jam buvo labai svarbus norint įrodyti principą, kad vaikystės troškimas yra esminis sapnų reikšmės veiksnys.[30]

Revoliucinį sapną Freudas susapnavo 1898 metų rugpjūtį, kai politinė atmosfera buvo ypač slogi. Po žiemą vykusių smurtinių susirėmimų tarp vokiečių ir čekų, ypač universitetuose, keblus kalbos teisių klausimas liko neišspręstas. Parlamentas vis dar buvo paralyžiuotas, nes vokiškosios partijos toliau laikėsi obstrukcionistinės taktikos ir reikalavo, kad vyriausybė atšauktų čekams palankius kalbos dekretus. Birželio mėnesį prasiveržė antisemitų smurtas Galicijoje. Be šių sunkumų, dar slėgė neatidėliotino sprendimo reikalaujanti problema atnaujinti 1867 metų susitarimus, reguliuojančius dviejų dvigubos monarchijos pusių – Austrijos ir Vengrijos – ekonominius ir finansinius santykius.

Grafas Franzas Thunas, Austrijos ministras pirmininkas nuo 1898-ųjų kovo 7 dienos, didžiąją savo vasaros dalį skyrė deryboms dėl preliminaraus susitarimo tarp Austrijos ir Vengrijos kabinetų. Šios derybos turėjo vykti atsižvelgiant į tai, kad tiek vokiečių, tiek vengrų nacionalistai savo parlamentuose šiam susitarimui priešinsis. Pats Thunas buvo pagarsėjęs aristokratas, galingas žemvaldys ir kilmingųjų Bohemijos bajorų partijos vadovas – trumpai tariant, feodalinis senosios mokyklos politinis biurokratas.[31] Nors jis buvo pasirengęs eiti į

kompromisus su vokiečiais, jų agresyvumas privertė jį taikyti griežtas priemones ir netrukus jis užsitraukė nuoširdžią jų neapykantą.[32] Būtent grafas Freudo Revoliuciniame sapne ir tapo pagrindiniu neigiamu herojumi.

Gana ironiška, kad 1898-aisiais – paralyžiaus ir chaoso metais buvo švenčiamas ir imperatoriaus Pranciškaus Juozapo įžengimo į sostą penkiasdešimtmetis. Kadangi imperatorius prie valstybės vairo stojo per 1848 metų revoliuciją, visuomenei buvo primintas anas perversmas, atgijo jis ir Freudo sąmonėje.[33]

Revoliucinio sapno dieną Freudas su šeima vyko atostogauti į Ausę.[34] Belaukdamas traukinio Vienos Vakarų stotyje, jis atpažino grafą Thuną, išdidžiai kylantį į peroną. Kaip teisingai numanė Freudas, grafas važiavo į imperatoriaus vasaros poilsiavietę Išlyje, kur buvo rengiami preliminarūs Austrijos–Vengrijos ekonominiai susitarimai – vadinamieji Išlio paragrafai. Savo išvaizda, kaip ir politika, grafas Thunas buvo „nuo galvos iki kojų *Feudalherr**". „Aukštas, lieknas, nepaprastai elegantiškai apsirengęs, jis labiau panėšėjo į anglą nei į bohemietį, – prisimena vienas jo pavaldinių. – Visuomet nešiojo monoklį."[35] Dabar, lipdamas į traukinį, jis pademonstravo savo aristokratišką aplombą. Nors neturėjo bilieto, nuvijo bilietų kontrolierių šalin ir įsėdo į prabangią kupė. Žvelgiant į šį valdingą ministro elgesį, sukilo visa Freudo neapykanta aristokratijai. Jis nejučia pradėjo švilpauti sąmokslininkišką dainelę iš Mozarto *Figaro vedybų*: „Jei grafas pageidauja šokt, aš jam parinksiu muziką."

Traukinyje susapnuotas sapnas atspindėjo šį atsitiktinį susitikimą ir jo sukeltas emocijas. Jis sulydė Freudo dabartinius jausmus su praeities politine patirtimi ir istorijos scenomis bei vaizdiniais. Sapno pradžioje Freudas atsiduria universiteto studentų susirinkime, kuriame grafas Thunas (arba jo pirmtakas konservatorius grafas Taaffe) visaip menkina vokiečių nacionalizmą. Aristokratas niekinamai peikia simbolinę vokiečių

* Feodalas (*vok.*).

nacionalistų gėlę kaip gležną augalą, šalpusnį (vokiškai *Huf*lat*tich*), kuris Freudui dėl žodžių asociacijų siejasi su vidurių pūtimu; trumpai tariant, oratorius daro užuominą, kad vokiečių studentų karingumas tėra oro gadinimas. Savo paties nuostabai, Freudas pakyla ir duoda piktą atkirtį šioms įžeidžiančioms replikoms. Aiškindamas šią sceną, jis tapatina save su Adolfu Fischhofu, medicinos studentų lyderiu, padėjusiu įžiebti 1848 metų revoliuciją universitete ir išvesti ją į platesnius politikos vandenis.[36] Sapne Freudas atpažįsta dar vieną žydų mediką politiką – savo buvusį bendramokslį Victorą Adlerį. Apie 1898-uosius Adleris tapo Austrijos socialdemokratų vadu. Nagrinėdamas Revoliucinį sapną Freudas prisimena, kad aštuntajame dešimtmetyje, kai jie abu priklausė vokiečių studentų nacionalistinei organizacijai, jis kritikavo Adlerį, kuriam smarkiai pavydėjo ir su kuriuo varžėsi.[37] Fischhofas ir Adleris įrodė, kad galima būti ir daktaru žydu, ir politiniu lyderiu – Freudas, aiškindamas savo karjeros pasirinkimą, neigė tokio dalyko galimybę.[38] Bet net susapnavęs savo ilgai slopintą politinį troškimą ir per analizę atgaivinęs asmenybes, įrodančias, kad jo jaunystės politinė svajonė būtų galėjusi išsipildyti, Freudas susilaiko nepateikęs išvadų nei skaitytojui, nei, matyt, sau.

Sapno scenarijuje po to, kai pykčio proveržyje užsipuola ministrą, Freudas staiga pabėga iš politinės scenos. Jis traukiasi per universiteto auditorijas, tai yra per akademinę aplinką. Išsprukęs į gatvę, bando išvažiuoti iš miesto į kokią nors vietą, kurioje „negyventų dvaro žmonės“. Natūralu, kad paskutinė scena vyksta geležinkelio stotyje, kur tikrame Freudo gyvenime viskas ir prasidėjo. Jis atsiduria ant platformos kartu su aklu žmogumi, kurį analizės metu atpažįsta kaip savo mirštantį tėvą. Bejėgiui seniui Freudas ištiesia naktipuodį, vildamasis, kad bilietų kontrolierius nusisuks. Taip sapnas pasibaigia.

Šia scena sapnas atlieka savo darbą – panaikina politinius impulsus ir politinę kaltę. Prieš sapną Freudas susiduria su

galinguoju grafu Thunu perone nelyginant priešrevoliucinis Figaro pasalūniškai trokšdamas būti tuo, kuris grafui įsakinėtų. Dienos fantazijoje vyrauja tuometinės Freudo situacijos politinis bejėgiškumas ir neapykanta. Sapne susiremdamas su grafu jis įvykdo savo jaunystės įsipareigojimą politiškai aktyviai priešintis autoritarizmui ir taip grąžina skolą tėvui.

Šiuolaikinis skaitytojas gali lengvai pamiršti, kiek narsumo – pusiau įžūlumo, pusiau drąsos – reikėjo Freudui, kad amžininkams pateiktų savo Revoliucinį sapną ir jo dieninį preliudą. Juk 1899 metų rugsėjo pradžioje, kai Freudas siuntė į spaustuvę paskutinius savo rankraščio puslapius, grafas Thunas vis dar vadovavo vyriausybei. Revoliuciniame sapne paskutinį kartą pratrūksta Freudo „labas ir sudie“ politikai; jis stoja į mūšį kaip liberalus mokslingas Dovydas prieš labai realų politinį Galijotą, einantį ministro pirmininko pareigas. Freudas aiškiai atskleidžia savo politinius ir socialinius jausmus. Tačiau tiek stoties perone, tiek sapne mažiuko žydų daktaro ir išstypusio aristokrato susirėmimas panėšėja į donkichotišką dvikovą, herojišką ir sykiu juokingą. Ją analizuodamas Freudas aptinka ne tiek pilietinę drąsą, kiek „absurdišką megalomaniją, kuri ilgą laiką buvo išstumta iš mano realaus gyvenimo“.[39] Keistas susidūrimas – Freudas prieš Thuną – šią maniją iškėlė į paviršių.

Nei sapnas, nei tai, kaip Freudas jį aiškino, galutinai neįtvirtino ir neatmetė tam tikros politinės pozicijos, netgi grafo Thuno pozicijos. Savąją ideologinę tiesą Freudas išreiškia netiesiogiai, regėdamas save sapne atmetantį ir aristokratų valdžią (Thuną-Taaffę), ir socialistų valdžią (vyresnįjį ir narsesnįjį brolį Adlerį). „Politinė“ problema pašalinama paskutinėje scenoje perone, kai sapno logika gyvąjį grafą pakeičia mirštančiu tėvu. Čia bėgimas nuo politikos – per universitetą mokslinės mediko tarnybos link – randa pateisinimą. Pagaliau Freudas tampa „ministru“, kaip kadaise Prateryje numatė pranašas, tačiau ministru ne politikos prasme, bet medicinos – patarnauja savo

mirštančiam tėvui.* Jis tampa ne generolu Hanibalu, bet mokslininku Winckelmannu.

Kaip Revoliucinį sapną aiškino Freudas? Neįtikėtina, bet bėgimą nuo politikos, kuris toks ryškus sapno scenarijuje ir išoriniame turinyje, Freudas ignoruoja. Jo analizės centru tampa paskutinė scena stoties perone, jo manymu, iš esmės įprasminanti visą Revoliucinį sapną. Freudas prisimena du vaikystės epizodus, kai tėvas jam priekaištauja dėl šlapinimosi. Viename jų Freudas pagaliau randa asmeninį, vaikystėje glūdintį savo „patologinės ambicijos" šaltinį; vėliau, jaunystėje, ši „ambicija" persikels į politinę sferą, o sulaukus brandaus amžiaus – į profesinę. Tame epizode mažasis Sigmundas „nepaisė padorumo normų" ir nusišlapino savo tėvų akivaizdoje. Nejautrus tėvas išbarė berniuką ir baigė pranašyste, kuri skambėjo kaip užkeikimas: „Iš šito vaiko nieko neišeis." Paskutinėje Revoliucinio sapno scenoje suaugęs daktaras Freudas šią situaciją apverčia. Dabar ne stiprus tėvas priekaištauja silpnam sūnui dėl šlapinimosi, o stiprus sūnus padeda nusilpusiam tėvui nusišlapinti. „Lyg būčiau norėjęs pasakyti: matai – iš manęs šis tas *išėjo*", – komentuoja Freudas. Čia intelektualiai kerštaujama ne Romai, ne grafui Thunui, o tėvui. Kaip stoties perone tėvas pakeičia ministrą pirmininką, taip tėvažudystė pakeičia politiką.

Ar tai nereiškia ko nors daugiau: keršto pačiai politikai? Freudas tai leidžia aiškiai suprasti išnašoje, kurioje pergalę prieš tėvą sieja su pergale prieš politiką:

> Visas maištingas sapno turinys, jo *lèse majesté* ir panieka aukštajai valdžiai, grąžina mus prie mano maišto prieš tėvą. Princas laikomas savo krašto tėvu; tėvas yra seniausia, pirmoji, o vaikams ir vienintelė valdžia. Iš jo autokratiškos galios per žmonijos civilizacijos istoriją išsirutuliojo kitos socialinės valdžios formos.[40]

* *Minister* (*angl.*) – ne tik ministras, bet ir patarnautojas.

Šioje pastraipoje išreikšti brandžios Freudo politinės teorijos apmatai. Jos pagrindinis principas tas, kad visa politika redukuojama į pirminį tėvo ir sūnaus konfliktą.[41] Ši išvada stebuklingai glūdėjo pačiame Revoliucinio sapno scenarijuje: nuo politinio susidūrimo per atsitraukimą į akademinę aplinką – pergalės prieš grafą Thuną pakeitusį tėvą link. Valdovo nužudymas pakeičiamas tėvažudyste; psichoanalizė įveikia istoriją. Politiką neutralizuoja antipolitinė psichologija.

„*Wissen macht frei*“ – toks buvo didysis austrų liberalizmo šūkis. Freudas negrąžino tėvui skolos kaip daktaras revoliucionierius (prisiminkime Adolfą Fischhofą 1848 metais ir Victorą Adlerį 1898-aisiais). Tačiau skolą jis grąžino kaip mokslininkas išlaisvintojas. Hanibalo priesaką jis panaikino savo antipolitišku atradimu: infantiliška patirtis nulemia žmogaus elgesį. Šiuo atradimu buvo atvertas naujas kelias į Romą.

IV

Bet kad galėtų vykti į Romą, Freudas turėjo įvykdyti dar dvi užduotis, likusias nugalėjus politiką ir tėvą Revoliuciniame sapne. Tėvo dvasią reikėjo pasiųsti į tinkamą Valhalą, o savo asmeninę patirtį universalizuoti kaip mokslinį atradimą. Pirmąją užduotį jis išsprendė Vengrijos sapnu, antrąją – Tebų mitu.

Vengrijos sapną Freudas tikriausiai susapnavo po 1898 metų spalio, kai grafas Thunas vis dar galynėjosi su problema, kaip išlaikyti dvi imperijos dalis – Austriją ir Vengriją. Po to, kai abi vyriausybės sutiko su Išlio formuluote, grafo Thuno derybų vaisiumi, sukilo vengrų nacionalistai. Lenktyniaudami su vokiečių parlamentarais, vengrų nacionalistai griebėsi obstrukcionizmo politikos savajame parlamente ir vasario mėnesį nuvertė vyriausybę, pritarusią šiam susitarimui.[42] Būtent tokioje situacijoje Freudas savo sapnuose suteikia tėvui svarbų taikdario vaidmenį. Savo sapną Freudas atpasakoja taip:

> Po mirties tėvas tarp vengrų suvaidino politinį vaidmenį – juos politiškai suvienijo. Čia aš mačiau nedidelį ir neaiškų vaizdą: minia vyrų, lyg jie būtų parlamente; ant vienos ar dviejų kėdžių stovi kažkoks žmogus, kiti susibūrę aplink jį. Aš prisiminiau, kad mirties patale jis buvo toks panašus į Garibaldį, ir džiaugiausi, jog viltys išsipildė.[43]

Iš tiesų, viltys išsipildė! Freudo tėvas savo asmeniu sujungė du tradicinius austrų ir vokiečių liberalų sąjungininkus prieš Habsburgus: italus ir vengrų nacionalistus. Kaip Garibaldi, Freudo tėvas buvo modernus Hanibalas, populistinis politinis-karinis herojus, kuriam 1867 metais taip pat nepavyko iš popiežiaus atimti Romos. Kaip vengrų lyderis, Jakobas Freudas savo ruožtu buvo beužimąs ministro vietą ir besprendžiąs vengrų klausimą, dėl kurio netrukus teks pasitraukti grafui Thunui.

Kaip parlamento vadas, nesutaikomų vengrų taikytojas, tėvas Jakobas Freudas ištaiso savo klaidas iš Sigmundo jaunystės laikų. Sapne, be tėvą menkinančių detalių, Freudas aptinka troškimą, kad vaikams tėvas po mirties išliktų „didingas ir nesuteptas". Freudas neteigia fakto, kad tėvo apoteozė turėtų būti politinė. Tačiau apie tai pakankamai aiškiai kalba sapno medžiaga: sėkmingas tėvo Freudo-Garibaldi pasirodymas Vengrijoje padaro sūnaus politinę veiklą nebereikalingą ir nubraukia 1868-ųjų skolą.

Antroji Freudo užduotis atveriant kelią į Romą buvo profesinė – iš Revoliuciniame sapne atrasto patricidinio impulso patirties padaryti teorines išvadas. Jis tai įvykdo nurodydamas mitinį archetipą, Edipo mitą, suteikiantį formą jo atradimui, jog „tėvų mirties troškimas siekia ankstyvą vaikystę".[44] Edipo mitą Freudas panaudoja taip, kad išryškintų jo *seksualinius* aspektus. Taigi sapnų interpretacijoje apskritai Freudas žengia žingsnį į priekį – nuo asmeninės infantiliškos patirties, kur jį atvedė noras atrasti savo politinių susirėmimų užuomazgas, iki žmonijos vaikystės. *Sapnų aiškinime* mitinis lygmuo yra giliausias; knygoje teigiama, kad individuali pasąmonės patirtis

remiasi universalia archetipine primityvaus žmogaus patirtimi. Asmeninė istorija čia įsilieja į neistorišką kolektyvinę.

Mes nenagrinėsime, kokia svarbi buvo Edipo legenda Freudo teorijai ir *Sapnų aiškinimo* struktūrai. Paminėsime tik vieną Freudo Edipo interpretacijos ypatybę, susijusią su politikos neutralizavimo problema. Freudas nekreipia dėmesio į tai, kad Edipas buvo karalius. Kaip Nietzschei bei kitiems moderniems filosofams, taip ir Freudui edipiški ieškojimai buvo moraliniai ir intelektiniai: išvengti likimo ir pažinti save. Tačiau graikams atrodė visai kitaip. Sofoklio drama *Edipas karalius* įsivaizduojama tik kaip *res publica* – jos herojaus karaliaus veiksmus skatina politinė pareiga: sustabdyti marą Tebuose. Nors Edipo kaltė asmeninė, kaltės paieška ir savęs nubaudimas yra vieši dalykai, jų reikia visuomeninei tvarkai atkurti. Freudo Edipas yra ne *karalius*, bet mąstytojas, ieškantis savo tapatybės ir jos prasmės. Politiką paversdamas asmeninėmis psichologinėmis kategorijomis, Freudas atkuria savąją, bet ne visuomeninę tvarką. Daktaras Freudas palieka Tebus vis dar kamuojamus politikos maro, tuo tarpu Vengrijos sapne nužudyto tėvo vėlę jis paaukština iki karaliaus.

Argi nieko neliko iš Freudo-Hanibalo, Freudo-Figaro, Freudo, metusio iššūkį grafui Thunui Revoliuciniame sapne? Lotyniškas posakis tituliniame puslapyje duoda atsakymą: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* („Jei negaliu palenkti aukštesniųjų jėgų, sujudinsiu Acherontą“, t.y. požemio pasaulį). Šiuos žodžius Vergilijaus *Eneidoje* ištaria dieviškoji Junona, gindama semitę Didoną nuo Enėjo, Romos įkūrėjo. Kai Junonai nepavyksta įtikinti Jupiterį, kad šis leistų Enėjui vesti Didoną („palenkti aukštesniąsias jėgas“), ji iš pragaro pasišaukia furiją Alekto, kuri Enėjo sąjungininkų stovykloje sukelia seksualinių ir karinės agresijos aistrų siautėjimą. Vergilijus nutapo šiurpų Alekto portretą – į gorgonę panaši fališka moteris su „gyvomis juodomis besiranganciomis gyvatėmis“, dvilytis monstras.[45] Freudas dar kartą cituoja Junonos žodžius svarbioje

teksto vietoje, norėdamas pabrėžti bendrą savo sapnų tyrimo reikšmingumą. Pakartojęs citatą, jis sako: „Sapnų aiškinimas yra tiesiausias kelias į žmogaus pasąmonės veiklos pažinimą.“ Išnašoje jis priduria: „Šis posakis skirtas išstumtų instinktyvių impulsų veikimui parodyti.“[46]

Freudas nebuvo pirmasis, revoliucinės reikšmės veikalui parinkęs šūkį su Junonos grasinimu sukelti pragaro jėgas. Pėdsakai vėl veda prie politikos, šį kartą prie socialisto Ferdinando Lassalle'io.[47] Vieno geriausių Lassalle'io pamfletų *Italų karas ir Prūsijos užduotis* (1859) tituliniame puslapyje įrašyta: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.* 1899 metų liepos 17 dieną Freudas prisipažįsta Fliessui *Sapnų aiškinimui* pasirinkęs minėtą šūkį; tame pačiame laiške, bet nenurodydamas jokio ryšio, jis pamini, kad vykdamas atostogų kaip vasaros skaitinius imąs Lassalle'į.[48] Kadangi Freudas buvo susipažinęs su *Eneida*, jo titulinį puslapį puošusias eilutes galėjo atrasti ir be Lassalle'io.[49] Tačiau labai tikėtina, jog Lassalle'io pamfletą jis skaitė, nes esama didelio panašumo tarp Lassalle'io pamfleto ir Freudo jaunystės politinių polinkių bei tuometinių paskutinio dešimtmečio politinių būgštavimų kateksio. *Italų kare* gausu temų ir požiūrių, kurie būdingi ir *Sapnų aiškinimui*: neapykanta katalikiškai Romai ir Habsburgams kaip reakcijos tvirtovėms; Garibaldi ir vengrų kaip teigiamų liberalių herojų sugretinimas; ir, panašiai kaip Freudui sapne susiremiant su grafu Thunu, ištikimybė vokiečių tautiniam jausmui, jo priešpriešinimas aristokratiškam austriškajam.[50] Dar vieną bendrybę pateikia intelektinė strategija. Lassalle'is taip pat žaidė su represuotomis jėgomis, šiuo atveju – revoliucinėmis liaudies jėgomis. Būtent todėl jis savo pamfletui pasirinko Vergilijaus šūkį. Juo Lassalle'is, sekdamas Junonos pavyzdžiu, bandė įtikinti „aukštesniąsias“ Prūsijos „jėgas“ pakelti vokiečių tautą drauge su italais į nacionalinio susivienijimo karą prieš Habsburgų valstybę. Bet už įtikinėjimo slypėjo grasinimas: jei Prūsija nesiimtų veiksmų, jos valdovai, savo nelaimei, sužinotų,

„kokios nuomonės besilaikantys sluoksniai – tikroji jėga". Taigi Lassalle'is grasino „tiems, kurie viršuje" latentinėmis nacionalinės revoliucijos jėgomis, audringu politiniu Acherontu.[51] Freudui būtų buvę nesunku pritaikyti Lassalle'io šūkį perkeliant perversmo užuominą (sugrąžinant tai, kas išstumta ar nuslopinta) iš politinės tikrovės į psichikos sritį.

Freudo sapnų turinys dažnai patvirtina ryšius, apie kuriuos kiti šaltiniai tik netiesiogiai užsimena. Lassalle'io sapne[52] Freudas šlovina psichoanalizės pirmumą politikos atžvilgiu – jį išreiškia ir Lassalle'io šūkio panaudojimas. Sapnuojančiam Freudui Lassalle'is kartu su kitu vokiečių žydų politiniu lyderiu Eduardu Laskeriu yra fatališkos sekso jėgos simbolis. Aiškindamas šį sapną Freudas, kaip įprasta, nepaiso fakto, kad abu šiai idėjai iliustruoti pasirinkti žmonės buvo politikai. Freudui jie svarbūs tik kaip „talentingi žmonės". „Abu sužlugo dėl moters" ir todėl tapo „seksualumo padarytos" žalos pavyzdžiais: Laskerio atveju – organinės, Lassalle'io – neurotinės. Šiame sapne Freudas rado įspėjantį savo paties nerimo patvirtinimą – juk jis irgi „talentingas žmogus", kuriam moteris galėtų užtraukti nelaimę. Klinikinis neurozės supratimas Freudui taip pat padeda sapne atsispirti seksualinės pagundos jėgai, tuo tarpu du žydų politikus ši jėga sužlugdo. Sapnas, regis, sako, kad seksas stipresnis nei politika, bet mokslas gali seksą suvaldyti.[53]

Savaime aišku, kad Freudo „išstumtų instinktyvių impulsų" Acherontas, kaip Lassalle'io įtūžusios *Volk* Acherontas, turėjo revoliucinių padarinių politinei valdžiai. Paskutiniuose *Sapnų aiškinimo* puslapiuose Freudas stengiasi nuraminti būgštavimus, kurių gali sukelti šis atradimas. Pavyzdį jis vėl pasitelkia iš Romos istorijos:

> Manau, kad Romos imperatorius pasielgė neteisingai, mirties bausme nubausdamas pavaldinį, susapnavusį, jog jis nužudė imperatorių. [...] ar nevertėtų prisiminti Platono aforizmo, kad doras žmogus pasitenkina *sapnuodamas* tai, ką blogas žmogus

padaro tikrovėje? Todėl manau, kad geriausia būtų sapnus išteisinti.[54]

Freudas nusipelnė ištarti šias eilutes, guodžiančias „tuos, kurie viršuje“, kurie prarado ramybę dėl Junonos grasinimo. Aiškindamas sapnus jis atkuria savo politinę praeitį ir ją įveikia. Savo politinius įsipareigojimus bei impulsus susiejęs su tėvu, jis juos pateisina kaip tėvo šmėklos atributus.

Taigi Hanibalo priesaikos burtai nustoja veikę. Pabaigęs *Sapnų aiškinimą,* savo teorinį ir savianalizės veikalą, praėjus beveik penkeriems metams po tėvo mirties, 1901-aisiais Freudas iš tiesų atvyksta į amžinąjį miestą. Tačiau jis įžengia į Romą ne „atkeršyti romėnams“, bet kaip intelektualus piligrimas ir psichoarcheologas – sekdamas Winckelmanno pėdomis. Jis rašo: „Man tai buvo sukrečianti patirtis ir, kaip žinote, ilgai puoselėto troškimo išsipildymas. [Taip pat] buvau šiek tiek nusivylęs.“ Freudas apibūdina skirtingas reakcijas į tris Romas: trečioji, modernioji Roma buvo „pilna vilties ir patraukli“; antroji, katalikiška Roma ir jos „išganymo melas“ „kėlė nerimą“: „iš galvos neišėjo mano paties vargai ir visų kitų nelaimės, apie kurias žinojau“. Tik antikinė Roma jį jaudino giliai ir džiaugsmingai: „Aš būčiau galėjęs melstis kuklioms ir nuniokotoms Minervos šventyklos liekanoms.“[55]

Ar Freudas suvokė, koks svarbus buvo jo spontaniškas noras garbinti Minervą jos šventyklos griuvėsiuose? Kaip Junonos tamsioji furija Alekto, kurią Freudas iššaukia tituliniame puslapyje, Minerva taip pat buvo dvilytė dievybė. Bet fališka Junonos moteris smurtingai puolė miesto įkūrėjus, o skaisčioji dievaitė buvo pilietinės tvarkos globėja ir savo ietį, gyvatėmis apsivijusį skydą ir gorgonės galva puoštą krūtinės šarvą naudojo polio priešams atremti. 1902 metais, netrukus po to, kai Freudas lankėsi Minervos šventykloje, Vienoje prieš parlamentą buvo pastatyta ilgai laukta Minervos statula, liberalaus tikėjimo racionalia valstybe simbolis. Minervos išmintis buvo

ypatinga, sutaikanti žmogų su Jupiteriu, su būtina struktūra ir valdžios realumu.

Laiške, kuriuo prasidėjo šis skyrius, Freudas karčiai džiūgavo gavęs profesoriaus vietą ir vaizdavo šį įvykį kaip politinio triumfo karikatūrą. Dabar mes matome, kad jo pokštai slėpė kur kas daugiau nuoskaudos, nei iš pirmo žvilgsnio galima numanyti. Paaukštinimas buvo asmeninis ir profesinis triumfas, tačiau pasiektas didele moraline kaina. Mat, kad jį užsitikrintų, Freudas prieš savo sąžinę pasinaudojo tuo, kas Austrijoje buvo žinoma kaip „protekcija“ – visuomenėje įtakingų individų pagalba.[56]

> Tiesą sakant, aš pats to pasiekiau. Grįžus iš Romos, mano polėkis gyventi kažkaip sustiprėjo, o noras būti kankiniu sumažėjo. [...] Todėl aš nusprendžiau atsisakyti savo griežtų principų ir žengti atitinkamus žingsnius. [...] Reikia kur nors ieškoti savojo išsigelbėjimo, ir tuo išsigelbėjimu aš pasirinkau profesoriaus titulą.[57]

Nuostabus, vienišas ir skausmingas psichoanalizės atradimas, leidęs Freudui nugalėti Romos neurozę, atsiklaupti prie sugriautos Minervos šventyklos ir normalizuoti savo akademinę padėtį, buvo didžiausias antipolitinis triumfas. Savo politinei praeičiai ir dabarčiai Freudas suteikė antrinį statusą pamatinio tėvo ir sūnaus konflikto atžvilgiu. Taip jis savo bendraminčius liberalus apginklavo neistoriška žmogaus ir visuomenės teorija, kuri iš orbitos išklydusį ir nebekontroliuojamą pasaulį darė pakenčiamą.

[1] 1902 metų kovo 11 dienos Freudo laiškas Wilhelmui Fliessui, in Sigmund Freud, *The Origins of Psycho-analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes, 1887–1902*, sudarytojai Marie Bonaparte, Anna Freud ir Ernst Kris, vertėjai Eric Mosbacher ir James Strachey, New York, 1954, p. 344.

[2] Pastaba pastraipos pradžioje Goethės buvo taikoma J.G. Lichtenbergui, Freudo mėgstamam satyrikui. Freudas ją pritardamas cituoja rinkinyje *Introductory Lectures on Psycho-analysis* (1915–1916), in *The Standard*

Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (toliau *SE*), vertėjas ir redaktorius James Strachey ir kiti, London, 1953–1964, t. XV, p. 38; *The Interpretation of Dreams* (1900), *SE*, t. IV, p. 121; apie šią problemą išsamiau žr. *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1905), *SE*, t. VIII, passim.

[3] Freud, *The Origins of Psycho-analysis,* p. 342, 344.

[4] Freud, *The Interpretation of Dreams,* t. IV, p. xxvi.

[5] Sapnų seka, žinoma, neatitinka nei realios, nei Freudo savianalizės chronologijos. Šias chronologijas fundamentaliame darbe *L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse* (Paris, 1959) aptarė Didier Anzieu. *Sapnų aiškinime* Freudas nenagrinėja savo sapnų išsamiai. Jis veikiau naudoja juos kaip elementus savo paties patirčiai rekonstruoti į prasmingą asmeninę istoriją, pateisinančią ir jo gyvenimą, ir jo naująjį mokslą.

[6] Lėtos medicininės ir akademinės Freudo karjeros faktai ir jų interpretacija yra karštų ginčų objektas. Joseph ir René Gicklhorn, *Sigmund Freuds akademische Laufbahn*, Wien, 1960, – tai išsamiausia ir neblogai dokumentuota studija, bandanti apginti austrų akademinę ir biurokratinę valdžią nuo kaltinimų, kad ji buvusi priešiška, neteisinga ir nusistačiusi prieš Freudą. Kurt R. Eissler, *Sigmund Freud und die Wiener Universität*, Bern, 1966, – priešingą požiūrį išreiškianti knyga, pateikianti naujos svarbios medžiagos Freudo naudai. Apie tai, kaip ilgai Freudas laukė profesoriaus vietos, žr. pastarąją knygą, p. 24–25, 181–183.

[7] *„Dies Oesterreich ist eine kleine Welt, / In der die grosse ihre Probe hält."* Friedrich Hebbel, cit. iš *Geschichte der Republik Oesterreich*, sudarytojas Heinrich Benedikt, München, 1954, p. 14.

[8] Žr. p. 5–7, 113–115, 144–145 ir III skyrių, passim. Robert A. Kann, *The Multinational Empire*, New York, 1950, pateikiama patikimiausia vertikalaus (nacionalinio) irimo apžvalga. Berthold Sutter, *Die Badenischen Sprachverordnungen von 1897*, Graz–Köln, 1965, įžvalgiai nagrinėja paskutinio dešimtmečio pabaigos tautų krizę. Apie naujosios dešinės iškilimą ir jos antisemitinį aspektą žr. P.G.J. Pulzer, *The Rise of Anti-Semitism in Germany and Austria*, New York, 1964.

[9] 1895 metų rugsėjo 23 ir lapkričio 8 dienos, 1898 metų vasario 9 dienos Freudo laiškai Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis,* p. 124, 133, 245; Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, 1953–1957, t. I, p. 392–393.

[10] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 137.

[11] 1902 metų gruodžio 12 dienos Freudo laiškas Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis,* p. 237. Freud, „Address to the Society of B'nai B'rith" (1926), *SE*, t. XX, p. 273–274. Iš Freudo laiško galima numanyti (tą patį tvirtina ir *SE* redaktoriai), kad jis įstojo į „B'nai B'rith" 1895 metais. Bet Dennisas Kleinas iš Ročesterio universiteto, remdamasis „B'nai

B'rith" archyvais, nustatė, kad teisinga įstojimo data yra 1897-ieji. Freudo draugystės ir socialiniai ryšiai dar turi būti ištirti išsamiau.

[12] Froidistinę šio sapno aspekto analizę išplėtė ir pagilino Erikas Eriksonas, įvesdamas vidutinio amžiaus kūrybingumo krizės sąvoką, žr. „The Dream Specimen of Psychoanalysis", *Journal of the American Psychoanalytical Association*, t. II, 1954, p. 5–56. Išsamiausią struktūrinę analizę atliko Didier Anzieu, *L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, p. 24–45. Platus, įvairialypis, bet ne toks griežtas šio ir kitų sapnų aiškinimas bei tolesnė bibliografija pateikiami: Alexander Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, Detroit, 1968, p. 21–46, passim.

[13] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 134–141, 191–193.

[14] Ibid., p. 142–144.

[15] Ibid., p. 137.

[16] Ibid., p. 169–173, ypač 172–173. Tuokart Freudas nenagrinėja šių epizodų prasmės, nors jo kalba aiškiai rodo pasipiktinimą tėvo elgesiu.

[17] Ibid., p. 192.

[18] Ibid., p. 192–193.

[19] 1927 metų spalio 30 dienos Freudo laiškas Julie Braun-Vogelstein, in Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud*, sudarytojas Ernst L. Freud, New York, 1964, p. 378–380; Julie Braun-Vogelstein, *Heinrich Braun*, Stuttgart, 1967, p. 20–24.

[20] 1899 metų sausio 30, vasario 6, gegužės 28 dienos, 1897 metų lapkričio 5 dienos Freudo laiškai Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 275–276, 282, 229. Susanne Bernfeld, „Freud and Archeology", *American Imago*, t. VIII, 1951, p. 107–128. Šioje studijoje autorė, labai jautriai atsižvelgdama į kultūrinius veiksnius, nagrinėja archeologijos funkciją tiek Freudo mokslinėje teorijoje, tiek – psichoanalitiškai – jam asmeniškai bandant įveikti kaltę dėl mirties troškimo.

[21] 1897 metų gruodžio 3 dienos, 1899 metų spalio 23 dienos Freudo laiškai Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 236, 269. Vėlesnioji data, kai Freudas rašė apie „vis labiau kankinantį ilgesį [*Die Sehnsucht immer quälender*]", sutampa su jo tėvo mirties metinėmis.

[22] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 193–198. Čia neįtrauktas dar vienas vėlesnis Romos sapnas, kuriame miestas yra sielvarto buveinė. Peteris Loewenbergas įdomiai aiškina šio sapno sąsajas su Freudo kaip žydo dviprasmiškumo problema. Žr. jo „A Hidden Zionist Theme in Freud's ‚My Son, the Myops...' Dream", *Journal of the History of Ideas*, t. XXXI, 1970, p. 129–132.

[23] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 196–197.

[24] Ibid., p. 197.

[25] Freudo jaunuoliškas antikrikščioniškas karingumas platesne prasme buvo nukreiptas ir prieš Habsburgų imperiją. Taip manyti leidžia tai, kad

Freudas Hanibalą tapatino su Napoleonu („abu persikėlė per Alpes") ir kaip didvyrį garbino Napoleono maršalą Masséną. Apie pastarąjį mažasis Sigmundas sužinojo iš Louiso Adolphe'o Thierso *Konsulato ir imperijos istorijos*, „vienos pirmųjų man į rankas patekusių knygų, kai išmokau skaityti". Kol Freudas nesusidūrė su Hanibalu, jo „oficialus favoritas" buvo Masséna, gimęs lygiai šimtas metų prieš Freudą; jaunuolis klaidingai manė maršalą buvus žydu. Masséna ne tik kovėsi su katalikais Italijoje, bet buvo okupavęs ir Vieną, o savo būstinę įkūręs Leopoldštate (*Leopoldstadt* – vėliau žydų kvartalas, kuriame užaugo Freudas). Ibid., p. 196–198.

[26] Ibid., p. 196.

[27] Šią Romą Freudas siejo (nors ne *Sapnų aiškinime*) su edipišku prisirišimu prie savo katalikės auklės čekės, supažindinusios jį su katalikybe ir suteikusios jam „savo paties galių pajautą", skirtingai nuo žydo tėvo, kuris sūnų gniuždė. Plg. 1897 metų spalio 3–4 ir 15 dienos Freudo laiškus Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 219–222. Vėliau Freudą interpretavę psichoanalitikai buvo linkę pripažinti, kad iš pradžių jis Romos ilgesį tapatino su aukle kaip motinos pakaitalu ir edipiškos meilės objektu. Katalikiškus ir čekiškus Romos bruožus Freudo sapnovaizdžiuose interpretuotojai paversdavo šio pirminio ryšio simboliais, o neleidusį jam nuvykti į Romą draudimą aiškino kaip incesto tabu pasireiškimą. Pavyzdžiui, žr. Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, p. 75–76, 90–91; Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, t. I, p. 5–6; Bernfeld, „Freud and Archeology", p. 114–120; Kenneth A. Grigg, „All Roads Lead to Rome: The Role of the Nursemaid in Freud's Dreams", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, t. XXI, 1973, p. 108–126. Pabrėždamas istorinę žydų ir katalikų įtampos svarbą išoriniame sapnų turinyje, aš bandau parodyti, kad Freudo politinė kultūrinė patirtis vaidino dinamišką vaidmenį formuojantis jo psichoanalitinių idėjų sistemai. Šioje sistemoje Freudas įveikia skausmą dėl bendrosios istorijos paversdamas ją asmenine istorija.

[28] „Vien tik meilė mokslui, tik ji gali paskatinti mane išklausyti tai, kas man siūloma", – rašė Winckelmannas. Cit. iš Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenosse*, 5-as leidimas, Köln, 1956, t. I, p. 371. Pirmasis šios klasikinės biografijos leidimas pasirodė, kai Freudas buvo gimnazistas. Antrasis – 1898 metais, kai Freudo domėjimasis archeologija buvo pasiekęs viršūnę ir jis atnaujino sapnų interpretavimo (įskaitant ir Romos sapnus) darbą. Justi biografija atskleidžia stebėtinus panašumus tarp Winckelmanno ir Freudo gyvenimo bei intelektinių pažiūrų: skurdas, skaudus žemo socialinio statuso suvokimas, neišsipildęs troškimas gauti tinkamą intelektinio darbo vietą ar pelnyti deramą profesinį pripažinimą, intensyvūs homoseksualinį atspalvį turintys draugystės ryšiai, neapykanta politinei tironijai, priešiškumas organizuotai religijai ir, keturiasdešimties metų sulaukus, kūrybingumo krizė, kurios rezultatas – pirmasis naujas ir revoliu-

cinis veikalas. Dauguma šių bruožų gerai išryškinti įžvalgioje 1805 metų Goethės esė „Winckelmann“, in *Goethes Werke*, redaktorius Eduard von der Hellen, Stuttgart, 1922, t. XV, p. 65–93. Taip pat žr. Herder, „Denkmal Johann Winckelmann“, in *Herders Sämtliche Werke*, redaktorius Bernhard Suphan, Berlin, 1892, t. VIII, p. 437–483; šioje kiek romantiškesnėje esė Herderis žavisi Winckelmannu kaip ramiu ir stojišku mokslo didvyriu, gyvenusiu prietarų ir valdovų kvailybės amžiuje. Čia Freudas būtų dar lengviau save atpažinęs nei Goethės versijoje. Nors jis puikiai išmanė vokiečių klasikus, man nepavyko nustatyti, ar iš tikrųjų jis buvo skaitęs kurią nors šių knygų. Tačiau tai, kad Hanibalo ir Winckelmanno supriešinimas vaidino pagrindinį vaidmenį Freudo analizėje, leidžia spėti, jog jis buvo susipažinęs su Winckelmanno charakteriu ir tikslais.

[29] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 196.

[30] Ibid., t. IV, p. 208–219, t. V, p. 431–435. Mano pateikta Revoliucinio sapno analizė toli gražu nėra išsami. Apie kitus šio sapno aspektus žr. Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, p. 92–160; William J. McGrath, „Freud as Hannibal: The Politics of the Brother Band“, *Central European History*, t. VII, 1974, p. 47–57.

[31] Franzas Thunas (g. 1847) buvo grafo Leo Thuno (g. 1811) sūnėnas. Jo dėdė, būdamas kultūros ministras, vykdė švietimo ir universiteto reformas, kurios aptariamos p. 40–41 ir 290–291.

[32] Richard Charmatz, *Oesterreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907*, 2-as leidimas, Leipzig, 1912, t. II, p. 128–132.

[33] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 211.

[34] McGrathas nustatė, kad tai buvo 1898 metų rugpjūčio 11 dieną. Žr. „Freud as Hannibal“, p. 47, išnaša 29.

[35] Rudolf Sieghart, *Die Letzten Jahrzehnte einer Grossmacht*, Berlin, 1932, p. 35.

[36] Kaip ir Freudas, Fischhofas buvo neturtingas žydas iš Moravijos. Jis tapo gydytoju, nes iki 1848 metų jo tautybės žmogui tai buvo vienintelis prieinamas akademinis darbas. Revoliucijai prasidėjus, jis gavo vietą, kurią vėliau turės Freudas: ėjo *Sekundararzt* (interno) pareigas Karališkojoje imperijos bendrojoje ligoninėje Vienoje. Plg. Richard Charmatz, *Adolf Fischhof*, Stuttgart, 1910, p. 14, 17–31.

[37] Martin Grotjahn, „A Letter by Sigmund Freud with Recollections of His Adolescence“, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, t. IV, 1956, p. 649–652.

[38] „Neabejotina, kad medikui ministro karjera yra neįmanoma“, – 1873 metais apie savo sprendimą atsisakyti teisės rašė Freudas. Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 193.

[39] Ibid., t. IV, p. 215.

[40] Ibid., t. IV, p. 217, išnaša 1.

[41] Ši teorija išdėstoma: Freud, *Totem and Taboo* (1913), *SE*, t. XIII.

[42] *Die Geschichte Ungarns*, redaktorius Ervin Pamlenyi, Budapest, 1971, p. 450–454. Dėl Išlio paragrafų buvo susitarta 1898 metų rugpjūčio 30 dieną. 1898-ųjų spalį vengrų opozicija sukėlė obstrukcijos krizę, kuri ir sudarė Freudo sapno kontekstą. Grinstein, *On Sigmund Freud's Dreams*, p. 376: čia pateikiama vėlesnė data nei ta, kuri, mano supratimu, atitiktų krizės laiką.

[43] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. V, 427–428.

[44] Ibid., t. IV, p. 257.

[45] Vergilijaus *Eneida*, 7-oji knyga, eil. 286–571, ypač 312, 323–329, 445–455.

[46] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. V, p. 608.

[47] Šį atradimą padarė Ernst Simon, „Sigmund Freud the Jew", Leo Baeck Institute, *Year Book*, t. II, 1957, p. 301.

[48] 1899 metų liepos 17 dienos Freudo laiškas Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 286. Savo laiške Freudas nemini jokio konkretaus pavadinimo, tik „den ‚Lassalle'" (*sic*). Nors kai kuriuos Lassalle'io veikalus tuo metu buvo nelengva gauti, paskutiniame dešimtmetyje pasirodė keletas rinkinių, į kuriuos įtrauktas ir *Italų karas*. Vienas jų buvo Ericho Blumo *Ferdinand Lassalles politische Reden und Schriften*. Jis pasirodė Leipcige 1899 metais, kai Freudas gludino *Sapnų aiškinimo* rankraštį.

[49] Pirmiausia šias eilutes Freudas pacitavo laiške Fliessui 1896 metų gruodžio 4 dieną. Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 172.

[50] Ferdinand Lassalle, *Gesammelte Reden und Schriften*, redaktorius Eduard Bernstein, Berlin, 1919, t. I, ypač p. 16–17.

[51] Ibid., t. I, p. 112. Laiške Marxui (be datos, 1859-ųjų gegužės vidurys) jis atvirai aptaria savo politinę strategiją, žr. *Aus dem literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle*, redaktorius Franz Mehring, Stuttgart, 1902, t. IV, p. 150.

[52] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. IV, p. 298–302.

[53] Sapnas pavadintas *Autodidasker* pagal vieną žodį, kuris išreiškia sapno turinį.

[54] Freud, *The Interpretation of Dreams*, t. V, p. 620.

[55] 1901 metų rugsėjo 19 dienos Freudo laiškas Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 335–336.

[56] Apie tai, kaip šios pastangos susiejo Freudo likimą su Austrijos modernaus meno politika, žr. p. 252–254.

[57] 1902 metų kovo 11 dienos Freudo laiškas Fliessui, in Freud, *The Origins of Psycho-analysis*, p. 342.

V SKYRIUS

Gustavas Klimtas: tapyba ir liberaliojo ego krizė

Nuo 1895 iki 1900 metų, kai nusivylęs karjera ir pasitraukęs iš socialinio gyvenimo Freudas rašė epochinės reikšmės *Sapnų aiškinimą,* Gustavas Klimtas darė panašius atradimus meno srityje. Lemtinguoju laikotarpiu Freudas dirbo visų pamirštas ir iš esmės vienas, o Klimtas vadovavo artimo meninio mąstymo eretikų grupei, kuri greitai sulaukė stiprios socialinės ir finansinės paramos. Vis dėlto, nepaisant skirtingos šlovės ir sėkmės, tarp Freudo ir Klimto yra daug bendrumų. Abu pasinaudojo asmenine gyvenimo vidurio krize, kad radikaliai perorientuotų savo profesinį darbą. Abu ryžtingai atmetė fizinį realizmą, kurio dvasia buvo išauklėti. Kiekvienas savo sritį – psichologiją ir meną – išlaisvino nuo biologinių ir anatominių grandinių. Ieškodami kelio išsiveržti iš substancionalistiškai suvokiamos tikrovės griuvėsių, jie pasinėrė į save ir leidosi į vidinę kelionę. Parodę visuomenei instinktų pasaulio tyrinėjimo rezultatus, abu susilaukė didesnio ar mažesnio dviejų sluoksnių – liberaliųjų racionalistinių akademinių ortodoksų ir antisemitų – pasipriešinimo. Susidūrę su šiuo

priešiškumu, Freudas ir Klimtas pasitraukė iš viešojo gyvenimo ir, kad išsaugotų naujai užkariautus plotus, susirado prieglobstį mažame ištikimų bendraminčių būrelyje.

Klimto ėmiausi ne vien todėl, kad šio menininko ir Freudo gyvenimas bei problemos atrodo panašūs. Veikiau dėl to, kad Klimtas taip gerai nušviečia tą socialinę kultūrinę situaciją, kurioje iškilo ir psichoanalizė. Jis taip pat išgyveno istorinio perėjimo laikotarpį, kuris valdingai pareikalavo to, ką Heinzas Kohutas pavadino „savęs perkratymu". Drauge su kitais savo kartos ir klasės intelektualais Klimtas jautė kultūros krizę, kurią ženklino dviprasmiškas kolektyvinio Edipo maišto ir narcizišku naujojo „aš" paieškų derinys. Modernaus meno secesijos sąjūdyje (austriškas *art nouveau* atitikmuo), kurio pripažintas lyderis buvo Klimtas, vizualia forma atsiskleidė painūs naujos gyvenimo orientacijos ieškojimai.

I

Gustavas Klimtas išgarsėjo tarnaudamas buržuazinei Ringštrasės kultūrai. Tačiau jis buvo žemesnės socialinės kilmės nei išsilavinusi liberali vidurinioji klasė, su kuria jis netrukus imtas sieti. Klimto tėvas buvo graveris ir Gustavą bei du jo brolius rengė tokiai pačiai amatininko-menininko karjerai. Kaip ir Camillo Sitte, Klimtas pradėjo mokslus tradiciškai – pameistriu namuose, bet vėliau pasuko modernesniu oficialaus profesinio mokymosi keliu. Būdamas keturiolikos, jis įstojo į neseniai (1868) įsteigtą Menų ir amatų mokyklą (*Kunstgewerbeschule*). Istoristine naujos valdančiosios grupuotės dvasia mokykla buvo sumanyta kaip Meno ir pramonės muziejaus mokomasis padalinys. Ten jaunasis Klimtas įgijo techninio virtuoziškumo bei išsamiai susipažino su meno ir projektavimo istorija – išmanyti šiuos dalykus reikalavo eklektiškasis amžius.



33. Didieji Dvaro teatro laiptai Klimto ir Matscho ištapytomis lubomis. 1886–1888

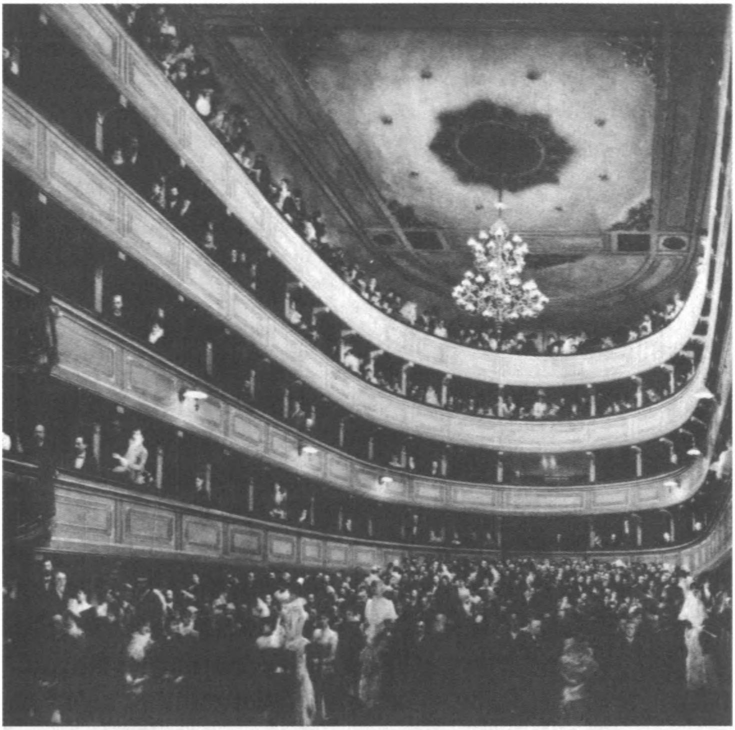
Klimtas baigė architektūros dekoravimo mokslus būtent tuo metu, kai prasidėjo paskutinis didžiosios Ringštrasės monumentalių pastatų programos etapas. Jam pasitaikė proga savo visapusišką istoristinio tapytojo talentą atskleisti dviejuose paskutiniuose didinguose pastatuose: Dvaro teatre ir Meno istorijos muziejuje. 1886–1888 metais teatre Klimtas, jo brolis ir jo partneris Franzas Matschas lubas virš didžiųjų laiptų ištapė dramos vaizdais – nuo Dioniso švenčių iki moderniųjų laikų (33 il.). Lubų tapyba rodo, kaip artimai liberalieji tėvai siejo

teatrą ir istoriją. Kiekviena freska šlovino teatro ir visuomenės vienybę, tuo tarpu visa freskų grupė išreiškė turtingą vienietiškos kultūros eklektizmą, pergalingai sujungusį praeities teatrus. Taigi Shakespeare'o teatro freskoje (34 il.) regime ne tik aktorius scenoje, bet ir to amžiaus žiūrovus – amžiaus, kurį atspindėjo teatro veidrodis. Ši freska liudija, kad Klimtas pats tapatino save su kultūra, kuriai tarnavo kaip tapytojas. Jis nutapė save drauge su broliu ir kolega tarp Elžbietos laikų publikos (34 iliustracijoje Klimtas su didele raukta apykakle stovi dešinėje, priešais koloną). Ankstesni tapytojai vaizduodavo save kaip krikščioniškų religijos dramų liudininkus, o Klimtas įsirašė į istoriją kaip vienietiškos dramos religijos išpažinėjas.

Klimtas nutapė ir kitų teatro gerbėjų – taip pat savo paties labui. 1887 metais miesto taryba, prieš statydama naująjį teatrą, užsakė Klimtui ir Matschui nutapyti senąjį Dvaro teatrą (35 il.). Drobėje turėjo būti įamžinta ne tik scena, bet ir nuo-



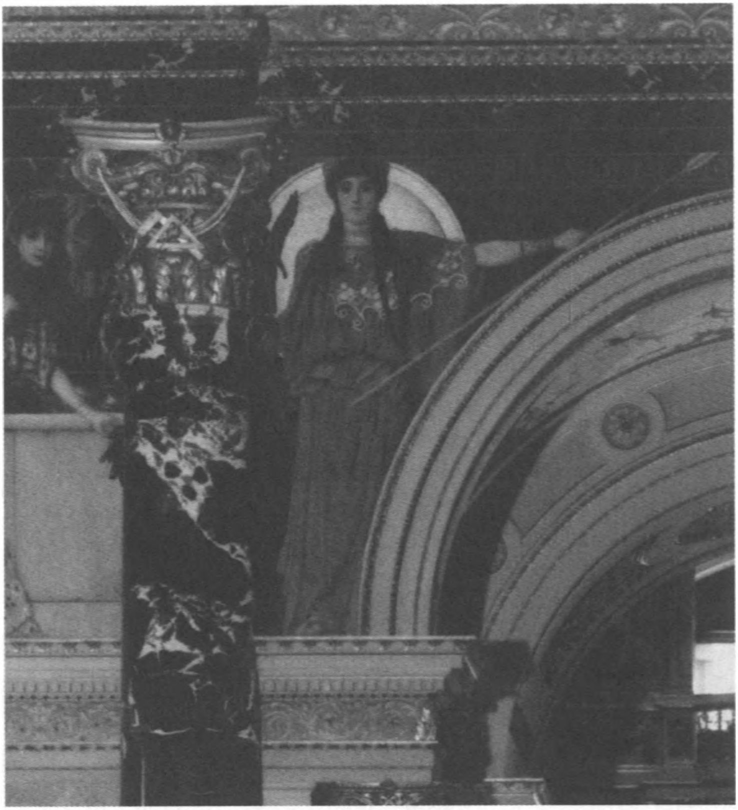
34. Shakespeare'o teatras. Didžiųjų Dvaro teatro laiptų lubų tapyba. 1886–1888



35. Senojo Dvaro teatro publika. Viena, 1888

latiniai teatro lankytojai. Žiūrėdamas nuo scenos į publiką, Klimtas nutapė didžiulį grupinį Vienos elito paveikslą, aprėpiantį daugiau nei šimtą individualių portretų: pavyzdžiui, imperatoriaus meilužės Katherinos Schratt (ji pati buvo šio teatro aktorė), garsaus chirurgo Theodoro Billrotho ir būsimojo mero Karlo Luegerio.[1] 1890 metais ši drobė pelnė Klimtui taip geidžiamą imperatoriaus prizą ir iškart padarė jį garsenybe.[2]

1891-aisiais Klimtas gavo antrą svarbų užsakymą Ringštrasėje. Pagrindinį naujojo Meno istorijos muziejaus vestibiulį jis papuošė keliomis moterų figūromis, atstovaujančiomis atskiroms meno epochoms. 36 iliustracijoje matome Atėnę, parinktą atstovauti helenų kultūrai. Ji nutapyta vientisa realistine



36. Atėnė (Meno istorijos muziejaus laiptų arka). 1890–1891

maniera trimatėje erdvėje. Su sparnuotąja Nike ir ietimi ji atrodo kaip Vienos dama, besimatuojanti pokylio kostiumą. Atėnės ir kitų figūrų fonas nutapytas pagal vaizduojamo periodo architektūrinį, arba dizaino, stilių. Čia pozityvistinė istoristinė muziejaus dvasia švenčia beveik fotografinį triumfą. Dar neturėdamas nė trisdešimties, Klimtas buvo tapęs kone vienu žymiausių Vienos menininkų ir architektūros dekoratorių.

Būtent tuo laikotarpiu, kai Klimto tapyba Ringštrasėje atnešė jam šlovę, socialinis sluoksnis, kurio vertybes jis išreiškė,

vis silpnėjo. Mes jau kalbėjome, kad nuo 1873 metų ekonominės krizės liberalų hegemonija patyrė vis sunkesnių ir sunkesnių išbandymų. Pačioje liberalioje visuomenėje tuo pat metu buvo girdėti ir reformų raginimai, ir nevilties aimanos ar bjaurėjimasis liberalios Austrijos negalia. Aštuntajame dešimtmetyje austrų viduriniojoje klasėje pradėjo plačiai sklisti kolektyvinis edipiškas maištas. „Jaunieji“ (*Die Jungen*) tapo įprastu vardu – maištininkai jį pasirinkdavo vienoje srityje po kitos. Pirmiausia „Jaunieji“ pasirodė politikoje, kai aštuntojo dešimtmečio pabaigoje Konstitucinėje partijoje susikūrė Naujoji kairė. „Jaunoji Viena“ (*Jung-Wien*) buvo literatūrinis sąjūdis, apie 1890 metus sukilęs prieš moralistinę devynioliktojo amžiaus literatūros poziciją ir stojęs ginti sociologinės tiesos bei psichologinio – ypač seksualinio – atvirumo. Tiek Schnitzlerio pleibojus, tiek Hofmannsthalio estetus pagimdė prarastas sūnų tikėjimas tėvų nuostatomis.

Paskutinio dešimtmečio viduryje maištas prieš tradiciją pagaliau pasireiškė mene ir architektūroje. Pagrindinėje menininkų sąjungoje (*Künstlergenossenschaft*) „Jaunieji“ – vėl pasirinktas šis pavadinimas – susivienijo, kad sutraukytų vyraujančius akademinius varžtus vardan atviresnio, eksperimentinio požiūrio į tapybą. Savaime aišku, kad jaunieji vieniečiai įkvėpimo sėmėsi iš toliau meno srityje pažengusių šalių: prancūzų impresionistų, belgų natūralistų, anglų prerafaelitų ir vokiečių jugendo (*Jugendstil*) menininkų. Juos visus siejo tik tai, kad jie atmetė savo tėvų klasikinę realistinę tradiciją ir ieškojo tikrojo modernaus žmogaus veido.

Nors pats Gustavas Klimtas buvo jaunas senosios mokyklos meistras, netrukus jis ėmėsi vadovauti „Jaunųjų“ maištui vaizduojamuosiuose menuose. 1897 metais „Jaunieji“ su Klimtu priešakyje pasitraukė iš oficialios menininkų organizacijos ir įkūrė secesijos sambūrį. Vienos kultūrinei situacijai būdinga tai, kad šio menininkų sąjūdžio ideologiją formavo ne vien menininkai, bet ir literatai bei žmonės, susiję su kairiųjų liberalų

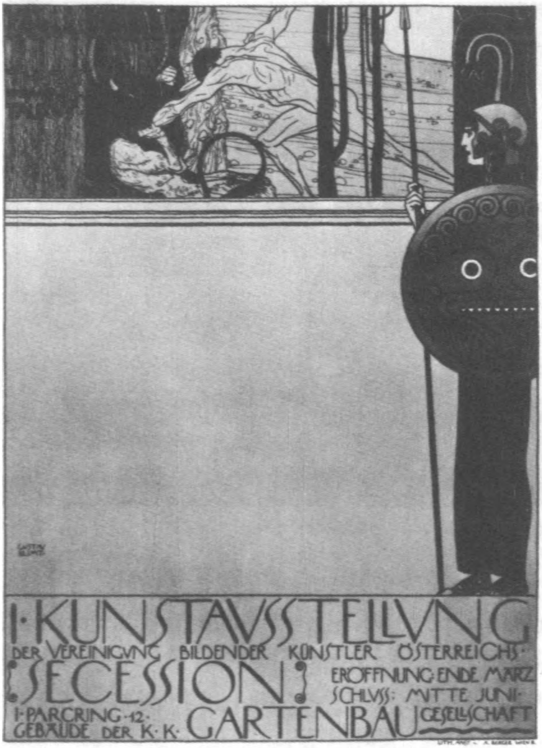
politika. Ši ideologija prisidėjo keičiant tapytojo požiūrį į pasaulį ir jo vaizdavimo būdą.

Pirmasis ryškus secesijos sąjūdžio bruožas buvo tas, kad ji skelbėsi nutraukianti ryšius su tėvų kultūra. Kartą Marxas pasakė, kad revoliuciją sumanę žmonės drąsina save elgdamiesi taip, lyg bandytų atkurti dingusią praeitį. Secesija save įvardijo ne paprasčiausiai kaip *salon des réfusés**, bet kaip naują romėnišką *secessio plebis*, kai plebėjai, įžūliai atmetę blogą patricijų valdymą, pasitraukė iš respublikos.[3] Tuo pat metu ji deklaravo atsinaujinimo funkciją pavadindama savo žurnalą *Ver Sacrum* (*Šventasis pavasaris*). Pavadinimas siejamas su romėnišku jaunuolių įšventinimo ritualu – jis vykdavo, kai iškildavo pavojus valstybei. Tik Romoje vyresnieji prisaikdindavo jaunimą dieviškai visuomenės gelbėjimo misijai, o Vienoje jaunieji prisiekė išgelbėti kultūrą nuo pačių vyresniųjų.[4]

Pirmajai secesijos parodai Klimtas sukūrė plakatą, skelbiantį kartos maištą. Šiai idėjai išreikšti jis pasirinko mitą apie Tesėją, užmušusį žiaurųjį Minotaurą, kad išvaduotų Atėnų jaunimą (37 il.).[5] Pažymėsime, kad šią temą Klimtas pateikia ne tiesiogiai, bet kaip vaidinimą scenoje – tarsi tai būtų secesijos dramos pirmasis veiksmas. Išmintingą ir skaisčią miesto globėją Atėnę, kurią Austrijos parlamentas pasirinko savo simboliu, Klimtas pasitelkia tam, kad ji remtų menų išlaisvinimą. Veiksmo vieta keičiasi: kelias veda nuo politikos prie kultūros. Klimto Atėnė virš muziejaus arkos (36 il.) turėjo kūną, buvo reali. Dabar ji dvimatė – tai naujas Klimto būdas abstrakcijai išreikšti. Atėnė palaiko dramos idėją. Kadangi ši idėja dar neįgyvendinta, tai ji vaizduojama kaip bekūnė, alegoriška, egzistuojanti tik scenoje.

Antrasis svarbus secesijos ideologijos tikslas buvo pasakyti tiesą apie modernų žmogų, arba, anot architekto Otto Wagnerio, „parodyti moderniam žmogui jo tikrąjį veidą".[6] Viena vertus, tai reiškė aštrų išpuolį prieš istorizmo širmą ir paveldėtą

* Atmestųjų salonas (*pranc.*).



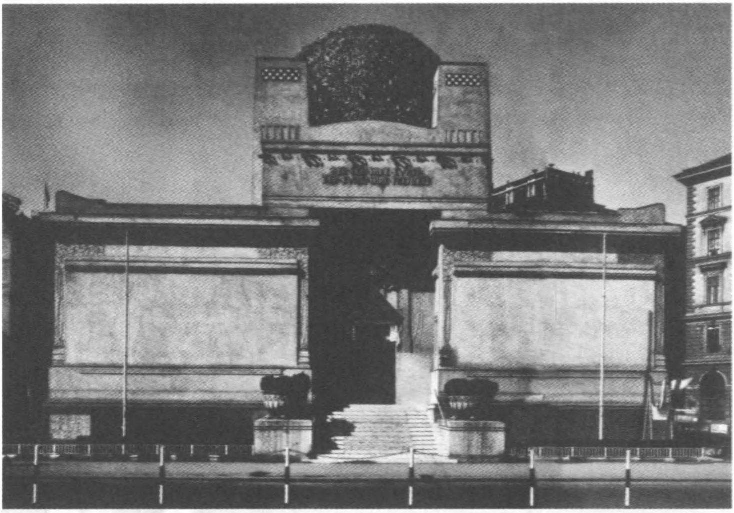
37. Tesėjas. Pirmosios secesijos parodos plakatas. 1897



38. Nuda veritas. 1898

kultūrą, kuriomis buržuazinis žmogus dangstė savo modernią ir praktišką esmę. Todėl *Ver Sacrum* puslapiuose Ringštrasės Viena, prie kurios pasidarbavo ir Klimtas, buvo apšaukta „Potiomkino miestu“. Bet ką rastume, jei nuplėštume istorizmo kaukę, už kurios slėpėsi modernus žmogus? Šią problemą Klimtas iškelia ideologiniame piešinyje *Nuda veritas** (38 il.), pasirodžiusiame pirmajame *Ver Sacrum* numeryje. Pražydusi beglobė mergina yra, kaip ir antroji Atėnė, dvimatė – ne konkretus atvaizdas, bet sąvoka. Pavasario simboliai prie kojų

* Nuoga teisybė (*lot.*).



39. Josef Olbrich. Secesijos rūmai. 1898

reiškia atsinaujinimo viltį. Moderniam žmogui ji laiko atsukusi tuščią veidrodį. Ką jame pamatys menininkas? Ar tai *speculum mundi** ? Ar jame atsispindi deganti tiesos šviesa? O gal tai Narcizo veidrodis? Į šį klausimą pabandysime atsakyti kartu su Klimtu.

Kad užbaigtume originalų secesijos tikslų sąrašą, šalia edipiško maišto ir tapatybės paieškų turėtume pridurti dar vieną idėją: būtent tai, kad menas moderniam žmogui turi teikti prieglobstį nuo modernaus gyvenimo įtampos. Pagal šią idėją ir buvo sumanyti Secesijos rūmai.[7] Pagrindinė jų architekto Josefo Olbricho mintis buvo „sukurti meno šventovę, kurioje meno gerbėjas rastų ramią ir elegantišką užuovėją". Devynioliktajame amžiuje muziejai buvo statomi pagal rūmų pavyzdį – buržuazija bandė varžytis su renesansu ir aristokratais mecenatais. Secesijos architektas įkvėpimo semiasi iš pagoniškos šventyklos: „Ten turės būti baltos ir švytinčios sienos, šventos

* Pasaulio veidrodis (*lot.*).

ir skaisčios. [Jos išreikš] gryną didybę, tokią, kuri pervėrė mane [...], kai aš stovėjau vienas prieš nebaigtą Segestos šventyklą.“[8] Secesijos pastato portalui ir laiptams būdingas beveik kapavietės iškilmingumas. Įėjimas traukte įtraukia meno garbintoją į meno šventovės vidų (39 il.). Tačiau pačią vidaus erdvę architektas paliko visiškai atvirą – kaip tuščią Klimto *Nuda veritas* veidrodį. Kas gali iš anksto žinoti, kaip sutvarkytos erdvės reikės moderniam menui ir dizainui eksponuoti? Secesijos muziejuje pirmą kartą panaudojamos kilnojamosios pertvaros. Pasak vieno kritiko, parodų erdvė turi būti kintanti, nes tai atitinka modernaus gyvenimo prigimtį, „skubančio, lekiančio, mirgančio gyvenimo, kurio daugialypį atvaizdą mes trokštame pamatyti meno veidrodyje, kad galėtume minutėlei sustoti ir tyliai pamąstyti, pasikalbėti su savo siela“.[9] Užrašas virš pastato portalo skelbė secesijos tikslus[10]:

> KIEKVIENAM AMŽIUI – SAVAS MENAS,
> O MENUI – SAVOJI LAISVĖ.

Bet niekas nežinojo konkrečios šių tikslų prasmės. Secesijos manifestuose buvo idėjų, reiškiančių daugybę prieštaringų galimybių – kultūrinį atgimimą ir gilinimąsi į save, modernią tapatybę ir prieglobstį nuo modernybės, tiesą ir malonumą. Šias idėjas siejo tik tai, kad visos jos atmetė neginčijamas devynioliktojo amžiaus tiesas.

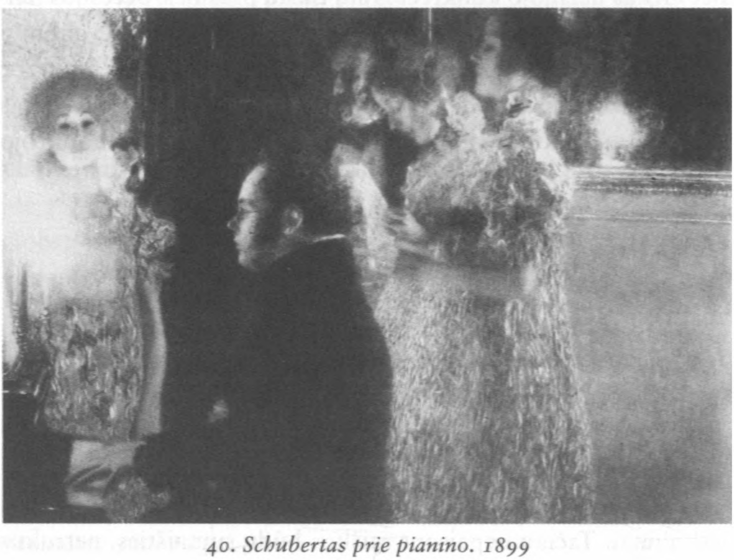
II

1897 metais įkurtas secesijos sambūris teikė Klimto veiklai tvirtą socialinę paramą, ir jo kūrybinė energija skleidėsi išties veržliai ir spalvingai. Tai, ką mūsų estetinis jausmas leidžia suvokti kaip ikonografinės ir stilistinės painiavos chaosą, iš tikrųjų buvo energingi eksperimentiniai naujos idėjos, o kartu ir naujos kalbos ieškojimai. Tačiau nepaisant raiškos būdų sumaišties, netrukus

paaiškėjo, kad *Nuda veritas* veidrodyje modernaus veido beieškantis Klimtas krypo instinktų gyvenimo tyrinėjimo link.

„*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*", – taip Hofmannsthalio draugas apibūdino jo kartos kūrybą.[11] Ir išties primityvių laikų Graikijos mitai ir simboliai pasirodė esą įtaigios priemonės atskleisti instinktų gyvenimui, kurį klasikinė tradicija sublimavo arba išstūmė. Jau anksčiau aptarėme, kaip Hofmannsthalis panaudoja klasikinį būdą dionisiškam vitališkumui atgaivinti savojoje Keatso „Odės graikiškai vazai" inversijoje. Keatsas sustabdo ir įamžina erotinį gyvenimą grožyje, o Hofmannsthalis „Idilėje apie antikinių vazų tapybą" parodo, kaip ant vazų nutapyti vaizdai pažadina herojų atsiduoti seksualumui. Hofmannsthalis tiki, kad grožis skatina aktyvų instinktų gyvenimą, kuris buvo sustingdytas mene. Apie tą patį byloja ir gyvatėmis apsivijusios trijų furijų galvos, puošiančios įėjimą į secesijos pastatą.

Meno desublimacijos procesą Klimtas irgi pradeda naudodamas ikiklasikinės Graikijos simbolius. Ringštrasės mecena-



40. *Schubertas prie pianino*. 1899

to Nikolauso Dumbos muzikos salonui jis nutapo du paveikslus, kuriuose muzikos funkcija pavaizduota dviem labai kontrastingais būdais. Vienas yra istorinis ir socialinis, kitas – mitologinis ir psichologinis. Pirmajame paveiksle prie pianino matome Schubertą, antrajame – graikų šventikę su kitara (40 ir 41 il.). Bydermejeriškas smagumas ir dionisiškas neramumas žvelgia vienas į kitą iš pano ant priešais esančių sienų. „Schuberto" paveikslas – tai namų muzika (*Hausmusik*), estetinė darnios ir saugios socialinės egzistencijos viršūnė. Jis nutviekstas šiltos žvakių šviesos, švelninančios figūrų kontūrus, ištirpdančios juos socialinėje harmonijoje. Pagal laikmetį ir taisyklingą kompoziciją – tai istorinio žanro paveikslas, visai panašiai kaip Klimto Dvaro teatro lubų freskos. Bet čia aiškus ankstesniųjų darbų realistiškumas stropiai ištrintas, pozityvistinis principas tikroviškai atkurti, kaip iš tikrųjų buvo (*wie es eigentlich gewesen*), – išduotas. Savo tikslui pasitelkęs impresionistinę techniką, Klimtas istorinę rekonstrukciją pakeičia nostalgiška užuomina. Jis tapo nuostabią svajonę, švytinčią, bet nerealią –



41. *Muzika*. 1898

svajonę apie nekaltą, ramybę teikiantį meną, tarnavusį sočiai visuomenei. Į galvą ateina paties Schuberto daina „An die Musik“, kurioje poetas dėkoja „tauriam menui“ už tai, „kad jis perkelia [poetą] į geresnį pasaulį“. Klimtui ir jo buržuaziniams amžininkams kadaise nekęstas Metternicho amžius dabar regisi kaip elegantiškas ir paprastas Schuberto amžius – prarastas bydermejeriškas rojus.

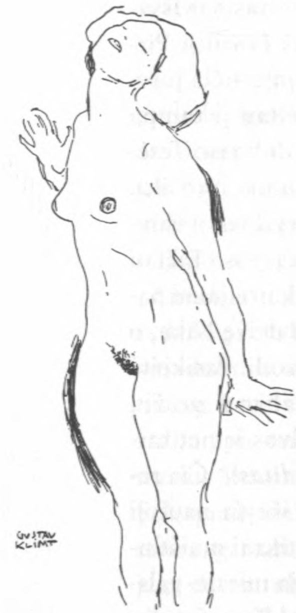
Kaip skiriasi tiek idėja, tiek atlikimu antrasis paveikslas „Muzika“ (41 il.)! Skirtingai nuo ištirpusios impresionistinės erdvės „Schuberte“, šią drobę Klimtas užpildo realistiškai pavaizduotais simboliais – tokiais, kokius rastume archeologiniuose kasiniuose. Meno samprata ir ją perteikiantys simboliai kalba apie tai, kad Klimtui darė įtaką dvi asmenybės, suvaidinusios svarbų vaidmenį *fin-de-siècle* racionalizmo krizėje – Schopenhaueris ir Nietzsche.[12] Muzika iškyla kaip tragiška mūza, galinti giliai glūdinčius instinktus ir slėpiningą kosminę jėgą paversti harmonija. Čia matome tuos pačius simbolius, kuriuos naudojo Nietzsche *Tragedijos gimime*. Dainininkės instrumentas – kitara – yra apoloniškas, bet jos dainos turinys – dionisiškas. Už dainininkės ant sunkaus akmens sarkofago regime dvi figūras. Pirmoji – Dioniso draugas Silenas, kurį Nietzsche pavadino „gamtos seksualinio visagališkumo simboliu“ ir „šio dievo kančių bendražygiu“.[13] Antroji figūra – Sfinksas, vaikus ryjanti motina, metamorfinio gyvūno ir žmogaus tęstinumo, teroro ir moters grožio įsikūnijimas. Atrodo, kad Silenas ir Sfinksas simbolizuoja giliai slypinčias instinktų jėgas, kurias iš amžių kapo savo daina prikels apoloniškoji burtininkė. Taigi švelniai švytinčiam prarastam istoriniam Schuberto rojui priešpriešinami archetipiniai instinktų energijos simboliai. Menas, prasiskverbdamas per sunkų akmeninį civilizacijos skrynios dangtį, paslaptingu būdu su šia instinktų energija susisiekia.

Tais pačiais 1898 metais Klimtas nutapo dar vieną paveikslą, iš kurio darosi aišku, kad modernaus žmogaus paieškos privers

jį šios skrynios dangtį išlaužti. Tai dar vienas, trečiasis ir išsamiausias skaisčiosios dievaitės Atėnės atvaizdas (36 il.). Pirmiausia Klimtas ją nutapė Meno istorijos muziejuje – čia ji realų pavidalą įgavusi istorinė menų globėja. Vėliau ji tampa abstraktesne (todėl dvimate), simboline secesijos didvyrio Tesėjo, pakilusio į civilizuojantį Edipo maištą, šalininke (37 il.). Naujosios versijos Atėnė (I spalv. il.) nutapyta neryškiai, ji išnyra prieš mus bejausmė, bet kupina paslaptingos jėgos. Tačiau pasikeitė ne vien Atėnės charakteris. Apatiniame kairiajame paveikslo kampe ji laiko nebe sparnuotąją pergalės deivę Nikę, o *Nuda veritas*, ištiesusią moderniam žmogui veidrodį. Pasikeitė ir *Nuda veritas*. Anksčiau dvimatė benamė, dabar ji gražių formų, seksuali, su raudonai liepsnojančiais galvos ir net tarpukojo plaukais.[14] Ne *Nuda veritas*, bet *Vera nuditas*!* Čia regime esminį momentą, kai iš senosios kultūros iškyla naujoji kultūra. Klimtas iškreipia antikinę ikonografiją tikrai maištingai: skaisčioji dievaitė Atėnė jau nebesimbolizuoja miesto-valstybės ir visa tvarkančios išminties – ant savo valdžios rutulio ji laiko juslingą merginą su modernaus žmogaus veidrodžiu. Iš *vers antiques* lėliukės iš tiesų veržiasi *les pensers nouveaux*!

Freudas jautė aistrą archajiškai kultūrai ir archeologiniams kasinėjimams. Panašiai ir Klimtas klasikinius simbolius naudoja kaip metaforišką tiltą, iškeliantį į paviršių instinktus, ypač erotinį gyvenimą. Buvęs socialinis teatro tapytojas tampa psichologiniu moters tapytoju. Po 1898 metų angeliškas, švelnus „Schuberto“ paveikslo moters tipas dingsta beveik visam dešimtmečiui. Moteris Klimtą ima dominti kaip jusliška būtybė, jis siekia kuo geriau atskleisti jos malonumo ir skausmo, gyvenimo ir mirties galias. Nesuskaičiuojamuose piešiniuose Klimtas bando pagauti moteriškumo jausmą. 42 iliustracijoje matome vieną iš daugelio Klimto bandymų užčiuopti ir popieriuje užfiksuoti ekstazės bruožus. Piešinyje „Žuvies kraujas“, skirtame pirmajam *Ver Sacrum* numeriui, Klimtas šlovina aktyvesnį

* Tikra nuogybė (*lot.*).



42. *Be pavadinimo („Juslinga mergina"). Be datos*



43. *Žuvies kraujas. 1898*

moterišką jusliškumą (43 il.). Jo džiaugsmingos būtybės visiškai atsiduoda vandens stichijai, kuri chaotiškais vingiais greitai neša jas gilyn. Šiame piešinyje išryškėja tai, kas netrukus užvaldys Klimto dėmesį – moterų plaukai (jie traukė ir kitus *art nouveau* menininkus). Šiuo atveju besidriekiančios plaukų sruogos įsuka banguojančius kūnus į galingą linijinę vandens srovę. Klimto moterys puikiai jaučiasi suskystėjusiame pasaulyje, kuriame vyras tuoj pat nuskęstų, kaip undinių suviliotas jūreivis.

„Vandens gyvatėse" (II spalv. il.) moters jusliškumas įgauna naujo konkretumo ir darosi grėsmingesnis. Slidžios žaidimų draugės iš gelmių, pusiau apsnūdusios nuo seksualinio pasiten-

kinimo, visiškai susilieja su savo klampiąja terpe. Jos iš tikrųjų yra vandens gyvatės, tvirti, tarsi iš virvių nuvyti plaukai bauginamai kontrastuoja su kūno švelnumu ir rankų jautrumu. Klimto moterys gyvatės pribloškia vyrą ne tiek Sodo pagunda, kiek paties vyro neadekvatumo pojūčiu, palyginti su moteriška kūniškos palaimos galia, kuri atrodo neišsenkanti. Tyrinėdamas erotiką, Klimtas atsikratė moralinio nuodėmės jausmo, kankinusio teisuolišką tėvų kartą. Bet nuodėmės vietą užėmė sekso baimė, persekiojusi daugelį jautriųjų sūnų. Moteris, kaip Sfinksas, kelia grėsmę vyrui. Keletas geriausių Klimto darbų sukurti kastracijos tema: šią procedūrą jis vaizduoja netiesiogiai, tradiciškai pakeisdamas ją galvos nukirtimu. „Judita“ (III spalv. il.), ką tik pakilusi iš meilės guolio, kuriame Holoferną ir nužudė, švyti kvazimotinišku geidulingumu. Tapydamas *fin-de-siècle* pamėgtą fališką moterį Salomėją, Klimtas baugiai priešpriešina jos kaulėtą veidą ir plėšrias rankas šiltiems kūno kontūrams (44 il.).

„Kiekvienam amžiui – savas menas, o menui – savoji laisvė“, – išdidžiai skelbė secesijos šūkis. Ieškodamas malonumus teikiančio Eroto įvaizdžio, Eroto, atsukusio veidrodį moderniam žmogui, Klimtas vietoj jo atranda psichologines problemas, kurios lydi bandymus išlaisvinti seksualumą iš jį varžiusios moralistinės kultūros. Džiaugsmingas Eroto tyrinėtojas pasijunta krentąs į *la femme tentaculaire** gniaužtus. Naujoji laisvė virsta nerimastingu košmaru.



44. *Salomėja (Judita II)*. 1909

* Moteris su čiuptuvėliais (*pranc.*).

III

Poetas Peteris Altenbergas rašė: „Gustavai Klimtai, jūs esate ir tapytojas vizionierius, ir modernus *filosofas*, o drauge ir visiškai modernus *poetas*. Tapydamas jūs staiga, kaip pasakoje, pavirstate moderniausiu žmogumi, koks galbūt nesate kasdieniame gyvenime."[15] Klimtą turėjo pamaloninti tokios pagyros. Jo įvairialypiai tapybos eksperimentai buvo susiję su platesne misija. Jis kvestionavo ir svarstė tai, kas buvo abejotina ir problemiška tiek asmeninėje patirtyje, tiek kultūroje. Kaip ir Freudas, savo mįslių įminimo jis ieškojo tyrinėdamas savo paties gelmes ir dažnai pateikdavo atsakymus kitiems apnuogindamas save. Smagiai prasidėjusi juslių išlaisvinimo kelionė Klimtui vos nesibaigė profesine, o gal net asmenine psichologine katastrofa. Bet šios kelionės metu jis tapo savotišku vizijų pasaulio metapsichologu.

Paskutiniame dešimtmetyje pati tikrovės prigimtis Klimtui atrodė problemiška. Jis nežinojo, fizinė ji ar metafizinė, kūniška ar dvasinė. Šios tradicinės kategorijos prarado aiškumą ir savarankiškumą. Liberaliojo ego krizė pasireiškė ribų tarp šių kategorijų neapibrėžtumu. Klimto erdvės ir substancijos vaizdavimas nuolat keičiasi: nuo natūralistiškai tvirto per impresionistiškai išsiliejusį abstraktaus ir geometriškai statiško link. Šį kitimą galime laikyti bandymu surasti kryptį aiškias koordinates praradusiame pasaulyje.

Visai natūralu, kad Vienos universitetas suteikė Klimtui progą drobėje atskleisti savąją žmogiškos būklės viziją plačiausia prasme. Po konsultacijų su dėstytojų komisija 1894 metais Kultūros ministerija[16] pakvietė Klimtą sukurti tris lubų paveikslus naujojo universiteto iškilmių salei. Tuomet jis buvo ką tik išgarsėjęs kaip gabus jaunas Ringštrasės dekoratorius, o naujasis universitetas buvo vienas paskutinių monumentalių žiedo projektų. Bet kai užsakymas buvo atliekamas (1898–1904), Klimtas jau buvo giliai pasinėręs į secesiją ir naujos tiesos ieškojimus. Nutapęs universitetui savo naująją viziją, jis užsitraukė

ir senųjų racionalistų, ir naujųjų antisemitų pyktį.[17] Po to įsiliepsnojo kova – dėl meno funkcijos Vienoje karštai ginčijosi visi: tapytojai, visuomenė ir politikai. Ši kova baigėsi tuo, kad secesijos šalininkų radikalizmui buvo nustatytos neabejotinai aiškios ribos. Pats Klimtas šiame mūšyje pralaimėjo, ir tai reiškė, kad jo, kaip senojo stiliaus griovėjo, vaidmuo baigėsi. Šis pralaimėjimas pastūmėjo jį siauriau apibrėžti savo kaip modernybės menininko misiją ir pagaliau pradėti naują, abstraktųjį tapybos etapą.

Universiteto paveikslų temą – „šviesos triumfas prieš tamsą" – pagal puikią švietimo epochos tradiciją sugalvojo akademiniai užsakovai. Šią temą perteiksiąs centrinis paveikslas (jį turėjo sukurti Klimto partneris Franzas Matschas), o aplink jį būsią keturi paveikslai, vaizduojantys keturis fakultetus. Klimtui teko trys iš jų – filosofijos, medicinos ir teisės. Iš pradžių 1898 metais būta šiokių tokių nesutarimų dėl pirminių Klimto projektų, bet vėliau dėstytojų komisija ir Kultūros ministerija leido jam daryti kaip nori. 1900-aisiais Klimtas užbaigė pirmąjį paveikslą „Filosofija", o 1901-aisiais – „Mediciną".

Nė viename paveiksle nematyti lengvos šviesos pergalės prieš tamsą. „Filosofijoje" (45 il.) Klimtas pasirodo vis dar kaip teatrinės kultūros vaikas. Jis pateikia pasaulį taip, lyg žiūrėtume į jį iš parterio – prieš mus iškyla barokinės tradicijos *theatrum mundi*. Tačiau barokinis *theatrum mundi* buvo aiškiai suskirstytas į dangų, žemę ir pragarą. Dabar žemė atrodo dingusi, ištirpusi kitų dviejų sferų samplaikoje. Prieš akis lėtai slenka susipynę kenčiančių žmonių kūnai, be tikslo pakibę klampioje tuštumoje. Iš kosminės tamsos – žvaigždės yra gerokai toliau – išnyra sunkus, mieguistas, nieko neregintis sfinksas, kuris pats tėra į atomus suskilusios erdvės telkinys. Tik šviečiantis veidas paveikslo apačioje byloja apie sąmoningo proto egzistenciją. Ši figūra, kataloge vadinama *Das Wissen* (žinojimas)[18], apsupta rampos šviesų tarsi į publiką atsigręžęs sufleris, pasiruošęs duoti mums ženklą, kada įsijungti į kosminę dramą.



45. Filosofija, universiteto lubų tapyba. 1900

Klimto visatos vizija šopenhaueriška – pasaulis kaip valia, kaip akla energija begaliniame beprasmiško atsinaujinimo, meilės ir mirties rate. Peteris Vergo teigia, kad Klimtas Schopenhauerio sampratą perėmęs iš Wagnerio, būtent iš plačiai skaitomos pastarojo esė *Beethovenas,* kurioje pateikiama glausta šio filosofo idėjų santrauka. Pasak Vergo, „Filosofijos" ikonografiją ir idėją paveikęs „Reino auksas" (*Das Rheingold*).[19] Kadangi Klimtas sukosi socialiniuose ir intelektiniuose sluoksniuose, kuriuose buvo žavimasi tarpusavyje susijusiomis Wag-

nerio, Schopenhauerio ir Nietzschės asmenybėmis, tai jo kosminę viziją galėjo įkvėpti bet kuris iš jų. Vergo parodo, kad centrinė „Filosofijos" figūra gali būti kilusi iš Wagnerio Erdos; jos vieta paveiksle ir pranašiška poza atitinka tokią interpretaciją.[20] Tačiau Wagnerio Erda – tai šilta, sielvartaujanti motina žemė; Klimto figūra – šalta ir rūsti. Aukso užkeikimas, kuris buvo toks svarbus politiškai nusiteikusiam Wagneriui ir jo kosminiams herojams, jaudina Klimto figūrą ne daugiau nei patį Klimtą ar jo turtinguosius globėjus. Nejaukus filosofiškos Klimto šventikės akių spindesys liudija visai ką kita: tai beprotiška ir kraują stingdanti išmintis, teigianti valios pasaulį. Mano supratimu, toks vaizdas veikiau byloja apie nyčišką nei vagnerišką Schopenhauerio egzistencinės metafizikos interpretaciją. Mes jau žinome, kad 1898 metais Klimto „Muziką" inspiravo Nietzschės *Tragedijos gimimas*. Dabar jo Filosofijos figūra primena gūdžią egzaltuotą Zaratustros „Girtos vidurnakčio dainos" kalbą:

> Klausyk, žmogau:
> Ką gilus vidurnaktis sako?
> „Aš miegojau –
> Ir iš sapno gilaus pabudau:
> Pasaulis gilus,
> Gilesnis, nei jį suvokia diena.
> Gilus jo sielvartas –
> Bet geismas – dar gilesnis už širdgėlą:
> Sievartas sako: praeik, išnyk!
> Geismas gi trokšta amžinybės –
> – trokšta gilios, gilios amžinybės!"*

* *O Mensch! Gib acht:*
Was spricht die tiefe Mitternacht?
„Ich schlief, ich schlief –
Aus tiefen Traum bin ich erwacht; –
Die Welt ist Tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh –
Lust – tiefer noch als Herzeleid;
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit –
– will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

Iš skyriaus „Das andere Tanzlied", III dalies pabaiga, *Also sprach Zarathustra.*

Tai ta pati daina, kurią vėlesnis Klimto herojus Gustavas Mahleris padarė savo filosofinės Trečiosios simfonijos (užbaigtos 1896 metais) centru. Mahleris iš tikrųjų nuostabiai įkomponuoja šią dainą, ir tai dar vienas būdas padėti žiūrinčiajam į Klimto „Filosofiją" suprasti skausmingą, psichologizuotą tos intelektualų kartos pasaulėžiūrą – pasaulėžiūrą, kuri sykiu duoda valią geismui ir patiria pražūtingą geismo valdomų ego ir pasaulio ribų sunykimą.[21]

Netgi Nietzschės „Vidurnakčio dainos" aiškinimas aistringame *Taip Zaratustra kalbėjo* finale atrodo lyg parašytas Klimto paveikslui nušviesti.[22] Kita vertus, apsvaigusi Klimto šventikė su vynmedžio lapais plaukuose galėtų būti Nietzschės vidurnakčio dainininkės, „šios apgirtusios poetės", kuri, kaip galima spėti iš švytinčių, į viršų pakeltų akių, nebegali užmigti (*überwach*), iliustracija.[23] Ir Nietzschės poetės, ir Klimto *Wissen* sapnas persmelktas skausmo – be to, ir geismo (*Lust*) – teigti gyvenimą, visą jo paslaptingą pilnatvę: „Ar sakote ‚taip' nors vienam troškimui? O, mano bičiuliai, [tuomet] jūs sakote ‚taip' visokiam skausmui." Kaip ir Klimto plūduriuojančioje būties grandinėje, „visi dalykai [...] yra susiję, susipynę, įsimylėję vienas kitą [...], taigi jūs mylėsite pasaulį".[24]

Universiteto profesoriai pasaulį matė ir mylėjo kitaip. Jie turėjo kitokią „šviesos triumfo prieš tamsą" ir kaip tai reikėtų pavaizduoti jų salėse sampratą. Klimto tapyba užgavo atvirą akademijos nervą. Jo metafizinė *Nuda veritas* atvedė jį ir keletą kitų jo kartos intelektualų į žemę, esančią už nustatytų proto ir tiesos ribų. Aštuoniasdešimt septyni dėstytojai pasirašė peticiją prieš Klimto kūrinį ir reikalavo, kad Kultūros ministerija jį atmestų. Dabar jau Klimtui bus riesta. Jo menas tapo ideologiniu, o netrukus taps ir politiniu reikalu.

IV

Skandalas, kilęs dėl universiteto paveikslų, meno istorijai svarbus tuo, kad jis paveikė tolesnę Klimto kūrybos raidą. Tačiau bendrosios istorijos tyrinėtojui meninis *cause célèbre** atveria kelią į platesnę problemą – sudėtingą kultūros ir politikos santykį naujajam amžiui auštant. Smarki reakcija į „Filosofiją“ ir Klimto oponentų bei šalininkų pozicijos atskleidžia, kokia gili racionalizmo krizė buvo apėmusi austrų elitą. Pirmojoje esė aš teigiau, kad dvi Austrijos liberaliosios kultūros dalys – teisės kultūra ir grožio kultūra – viena kitą papildė; dabar jos atsisuko viena prieš kitą. Imperijos vyriausybė dėl politinių priežasčių, kurias dar reikėtų panagrinėti, rėmė naująjį secesijos meną, tačiau netrukus ji pateko į kryžminę kovojančių jėgų – senosios etinės ir naujosios estetinės kultūrų – ugnį. Kai politiniai klausimai tapo kultūriniais, kultūriniai klausimai tapo politiniais. Kad suprastume Klimto meno ir jo pasirinktos krypties svarbą, pirmiausia aptarsime, kokią reikšmę ginčams dėl universiteto paveikslų turėjo kultūros ir politikos susiliejimas. Į šį konfliktą atidžiau pažvelgti leis trijų pagrindinių šios dramos aktorių pozicijos. Visi trys buvo išsilavinę žmonės, kadaise kartu dirbę Vienos universitete: Friedrichas Jodlis, ortodoksinio liberalizmo filosofas, vadovavęs dėstytojų opozicijai prieš Klimtą; Franzas Wickhoffas, pirmasis sukūręs naująją meno istoriją, dėl savo kultūrinio reliatyvizmo lengvai tapęs Klimto ir modernaus meno gynėju; Wilhelmas von Hartelis, anksčiau klasikinės filologijos profesorius, dabar kultūros ministras. Hartelis priklausė Ernesto von Koerberio vyriausybei, kuri pirmoji bandė vykdyti švietėjišką politiką biurokratiniais įsakymais, kai buvo paralyžiuotas parlamentas. Harteliui Klimtas įgavo politinės reikšmės, savo ruožtu politika Klimtui – egzistencinės ir pagaliau estetinės reikšmės.

* Garsi teismo byla (*pranc.*).

Pirmoji protestuojančių profesorių peticija rodo, kad jie suprato Klimto „Filosofijos“ turinį, net jei ir nesugebėjo aiškiai įvardyti šopenhaueriškos pasaulėžiūros. Jie kaltino Klimtą, kad šis vaizduojąs „neaiškias idėjas per neaiškias formas [*Verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen*]“. Taiklus kritikų būdvardis *verschwommen** gerai išreiškė ribų išsiliejimą, kurį matome paveiksle. Jie pripažino, kad Klimtas virtuoziškai naudoja spalvą savo „slogios fantazijos“ atmosferai sukurti, tačiau ši dorybė negalėjo atpirkti simbolių chaoso ir formų sumaišties, liudijančių, kad paveikslas neturi nuoseklios idėjos. Jie teigė, kad dėl intelektinės perspektyvos stokos Klimtą ištiko estetinė nesėkmė.[25]

Rektorius teologas Wilhelmas von Neumannas, palaikydamas sukilusius profesorius, suformulavo pačią konflikto esmę: amžiuje, kai filosofija tiesos ieško tiksliuosiuose moksluose, nedera jos pateikti kaip migloto fantazijų darinio.[26] Vaizduodamas problemišką, paslaptingą kovą gamtoje, Klimtas paprasčiausiai pasikėsino į idealą – per mokslą užvaldyti gamtą. Tradicionalistai akivaizdžiai norėjo kažko panašaus į Raphaelio „Atėnų mokyklą“, kur antikos išminčiai – Platonas, Aristotelis, Euklidas ir kiti – parodyti ramiai svarstantys daiktų prigimtį. Vienas profesorius pasiūlė tokią sceną: giraitėje susirinkę įvairių amžių filosofai šnekučiuojasi, ilsisi, duoda patarimus studentams.[27] Reikia pažymėti, kad šie pasiūlymai remiasi *socialiniu* įvaizdžiu: mokslo vyrai, funkcionuojantys visuomenėje, skleidžiantys žinias apie gamtą ir žmogaus gyvenimą. Klimto „Filosofija“ socialinį aspektą išties ignoruoja. Jo visatoje socialiai remiama viešpatavimo struktūra pranyksta, vyrauja mįslinga visagalė gamta ir į ją įkliuvusio bejėgio žmogaus vidiniai jausmai.

Klimto šalininkai kaltino rektorių, kad šis pats organizavęs profesorių protestą, tačiau pagrindinis protestuotojų tribūnas buvo filosofas Friedrichas Jodlis (1849–1914).[28] Tiek jo asme-

* Miglotas, neryškus (*vok.*).

nybė, tiek argumentų logika liudija, koks svarbus buvo Klimtas kintančiai klasikinei liberaliajai kultūrai. Kaip akademinis filosofas, Jodlis išpažino anglosaksišką empirizmą ir utilitarizmą. Šią taip lengvai austrų liberalų pasisavintą pasaulėžiūrą jis perkėlė į etikos sritį.[29] Jo garsioji *Etikos istorija* šlovina iš religinės iliuzijos kokono išsiritusią humanistinę etiką. Panašiai kaip Johnas Dewey Amerikoje, Jodlis išgarsėjo gindamas įvairius pažangius socialinius ir politinius reiškinius. Jis buvo vienas iš Vienos etikos draugijos įkūrėjų 1894 metais – šią draugiją įkvėpė Amerikos etinės kultūros sąjūdis, propaguojantis mokslinę moralę, išlaisvintą nuo religinių dogmų. Jis pasisakė už moterų emancipaciją ir pilietines laisves, vadovavo Suaugusiųjų švietimo asociacijai (*Volksbildungsverein*), kuri buvo dalis programos, skirtos išlyginti apmaudų kultūros skirtumą tarp aukštesniųjų ir žemesniųjų klasių.[30] Trumpai tariant, amžių sandūroje Jodlis atstovavo visiems pažangiojo liberalaus racionalizmo etapo aspektams. Tačiau pati jo racionalizmo prigimtis pasipriešino tam, kad universiteto sienas puoštų „tamsaus, neaiškaus, mažai kam suprantamo simbolizmo“ kūrinys. Pagaliau filosofija, kurią turėjo vaizduoti paveikslas, buvo racionalus dalykas. Atvirai Jodlį palaikęs kritikas Karlas Krausas išsakė panašią nuomonę: Klimtas neišmano filosofijos, todėl būtų buvę geriau, jei filosofiją išreiškiančias alegorijas būtų parinkę Klimto užsakovai – profesoriai.[31]

Laisvės gynėjui Jodliui buvo nesmagu, kad Klimto „mūšyje“ jis atsidūrė vienoje barikadų pusėje su tradiciškesniais, religingais nuogybės ir meninės laisvės priešininkais. Tačiau suerotinti, organiški Klimto tikrovės vaizdai stačiai įstūmė Jodlį ir kitus ištikimus racionalizmo šalininkus į jų senųjų priešų – priekabiųjų klerikalų – stovyklą. Norėdamas išvengti nemalonios sąjungos, Jodlis bandė pakreipti reikalą nuo filosofinio turinio prie estetinės kokybės: „Mes nekovojame nei su nuogu, nei su laisvu menu, bet su bjauriu menu“, – sakė jis laikraščiui *Neue Freie Presse*.[32]

Būtent šis tariamai vien estetinis vertinimas davė dingstį Klimto gynėjams įtakinguose akademiniuose sluoksniuose pradėti kontrpuolimą. Dešimties profesorių grupė, kuriai vadovavo meno istorikas Franzas Wickhoffas, ministerijai pateikė kontrpeticiją, teigiančią, kad universiteto dėstytojai nėra kompetentingi spręsti estetinių klausimų.[33] „Kas yra bjauru?" Būtent už šito nusprendė užsikabinti Wickhoffas, priimdamas Jodlio mestą iššūkį.

Franzas Wickhoffas (1853–1909) Klimto reikalą parėmė ne tik savo profesiniu autoritetu, nors ir tai buvo svarbu. Drauge su Aloisu Riegliu (1858–1905) jis kūrė naują požiūrį į meno istoriją, ypač palankų naujovėms mene suprasti. Šūkis, kurį secesija įrėžė ant savo pastato 1989-aisiais, – „Kiekvienam amžiui – savas menas, o menui – savoji laisvė", – galėjo puikiausiai tikti ir besiformuojančiai Wickhoffo Vienos meno istorijos mokyklai. Klimtas ir secesija atmetė *Beaux Arts* tradiciją ir klasikinį Ringštrasės kultūros realizmą, panašiai paskutiniame dešimtmetyje Wickhoffas ir Rieglis užsipuolė vyraujančią klasikinę estetiką. Jų pirmtakai amžiaus viduryje vėlyvąjį romėnišką ir ankstyvąjį krikščionišką meną nuvertino kaip dekadentinius, palyginti su graikiškais pavyzdžiais. Naujieji mokslininkai šį meną laikė originaliu ir pateisinamu jį inspiravusių naujų kultūrinių vertybių požiūriu. Jie manė, kad „dekadansą" išreiškia ne meno kūrinys, bet žiūrinčiojo akys. Rieglis reabilitavo baroką ankščiau mėgto renesanso atžvilgiu, bydermejerišką stilių – neoklasikos atžvilgiu. Senieji formos tobulumo kriterijai buvo nušluoti, o kartu su jais ir estetikos pažangos bei nuosmukio idėjos. Kaip visuotinėje, taip ir meno istorijoje naujajai Vienos mokyklai, anot Rankės, buvo svarbi visų epochų lygybė prieš Dievą. Kad galėtume įvertinti unikalias kiekvieno amžiaus formas, turėtume suvokti tai, ką Rieglis vadino visuomenės *Kunstwollen* – kiekvienos kultūros kuriamo meno paskirtį ir tikslus. Tuomet bus kalbama ne apie progresą ir regresą, bet apie amžiną kaitą – bus vertinamas meno daugialypiškumas, nevaržomas kokio nors vieno išankstinio estetinio standarto.

Taigi Wickhoffas ir Rieglis meno istoriją praturtino vėlyvojo liberalizmo neteleologiniu kintamumo suvokimu, labai būdingu *fin-de-siècle* kultūrai ir aiškiai išreikštu pačioje Klimto „Filosofijoje". Anot paties garsiausio jų sekėjo, Wickhoffo ir Rieglio darbas buvo „psichologinės istorinės meno sampratos pergalė prieš absoliučiąją estetiką".[34] Jų teorija atskleidė naujų praeities ir dabarties meno „pojūčių įvairovę", atvėrė daugybę suvokimo būdų, kuriuos švietimo epochos estetika buvo užgniaužusi. Įdomu, ar kas nors žinojo, kad Klimto ginti stojęs Wickhoffas modernaus menininko labui panaudos analitinį metodą, anksčiau jo išbandytą nagrinėjant tą patį Raphaelio kūrinį, kurį Klimtui priešpriešino jo oponentai, – Atėnų mokyklos paveikslą?[35]

„Kas yra bjauru?" – taip vadinosi poleminė paskaita apie Klimtą, kurią Filosofijos draugijoje skaitė Wickhoffas. Jis teigė, kad bjaurumo idėją lemia gilios biosocialinės priežastys, tebeveikiančios Klimto oponentus.[36] Primityvus žmogus bjauriomis laikė tokias formas, kurios atrodė kenksmingos jo giminės tęstinumui. Žinoma, istorinis žmogus šį santykį sušvelnino. Kol valdančios klasės ir liaudis turėjo vieną bendrą etinių ir religinių idealų sistemą, menininkai ir jų globėjai žengė pirmyn išvien, drauge plėtojantis naujoms gamtos idėjoms bei naujiems grožio reikalavimams. Tačiau mūsų laikais humanitariniai mokslai ir antikos tyrinėjimai įdiegė visuomenei supratimą, kad klasikinis menas yra pirmesnis, o gal net pranašesnis. Taip atsirado į praeitį orientuotos publikos ir nuolat tolyn žengiančio menininko priešprieša. Wickhoffas teigė, kad moderniaisiais laikais apsišvietusios klasės, kurioms vadovavo mokslo vyrai – gerbiami, bet „antrarūšiai protai", grožį tapatino su praeities kūriniais. Menininkų sukurtas naujas ir atviras gamtos vizijas šios klasės suvokė kaip bjaurias. Wickhoffas manė, kad toks hipertrofuotas istorinis pietetas jau eina į pabaigą. Dabartinė epocha turi savo jausmų gyvenimą, kurį meno genijus išreiškia poetine fizine forma. Filosofų auditorijai Wickhoffas leido

suprasti, kad tie, kuriems modernus menas yra bjaurus, nesugeba pažvelgti moderniai tiesai į akis. Savo paskaitą jis baigė iškalbinga Klimto „Filosofijos“ interpretacija. Jis pabrėžė, kad *Wissen* figūra – „kaip žvaigždė vakaro danguje“ – skleidžia raminančią šviesą slogiame, apkvaitusiame Klimto pasaulyje.

1900 metų pavasarį ir vasarą auditorijose ir spaudoje šėlo dviejų kultūrų – Jodlio atstovaujamos senosios etikos ir Wickhoffo atstovaujamos naujosios estetikos – ginčas. Tačiau klausimas buvo galutinai nuspręstas būtent politinėje srityje. Iš tikrųjų Klimto paveikslų svarbą galima įvertinti tik platesniame politiniame kontekste. Menas visada buvo reikšminga Austrijos visuomenės gyvenimo dalis, tačiau 1900 metais jis įgavo ypač lemtingą vaidmenį valstybės politikoje. Gana ironiška, bet modernus menas susilaukė oficialaus palaikymo kaip tik tuomet, kai moderni parlamentinė vyriausybė iro. Kodėl?

Nuo 1897 iki 1900 metų tautybių problema bei konfliktai dėl kalbos teisių administracinėje ir švietimo sistemoje iš esmės paralyžiavo vyriausybę. Dėl čekų ir vokiečių pakaitomis vykdomos parlamentinės obstrukcijos tapo nebeįmanoma sudaryti vyriausybę iš partijų atstovų. 1867 metais konstitucinę erą monarchija pradėjo įsteigdama Piliečių ministeriją (*Bürgerministerium*), 1900-aisiais ją pakeitė Valdininkų ministerija (*Beamtenministerium*). Taigi austrų liberalizmas grįžo prie aštuonioliktojo amžiaus švietėjiško absoliutizmo ir biurokratinio valdymo tradicijos. 1900 metais Valdininkų ministeriją sudaryti buvo patikėta gabiam ir išradingam pareigūnui dr. Ernestui von Koerberiui (1850–1919), pasiryžusiam įveikti beviltiškai prieštaringą Austrijos politikos turinį ir valdyti šalį įsakymais tiek, kiek reikės. Jo ilgalaikė strategija buvo mažinti politinę įtampą per dvejopą modernizacijos kampaniją – ekonominę ir kultūrinę. Jis buvo įsitikinęs, kad šiose srityse visos tautybės galėtų rasti bendrų svarbių interesų. Pirmą kartą kreipdamasis į parlamentą, Koerberis teigė: „Materialinės ir kultūrinės problemos beldžiasi į imperijos vartus. Administra-

cija negali jų atidėti [vien] todėl, kad dar neišspręsti politiniai ir nacionaliniai klausimai.“ Prisiekęs, kad „valstybė visomis galiomis tarnaus ekonomikai ir kultūrai“, Koerberis ėmėsi darbo atjauninti biurokratiją ir įžiebti jai naują socialinės tarnystės dvasią, kad „ši taptų moderniu instrumentu“.[37] Dviem puolimo frontams vadovauti Koerberis parinko du žymius veikėjus, buvusius Vienos universiteto profesorius. Garsus ekonomistas Eugenas Boehm-Bawerkas paskirtas finansų ministru, jam pavesta sukurti progresyvinę mokesčių sistemą ir ūkio reformų programą. Kultūros ministro postą užėmė baronas Wilhelmas von Hartelis, gerbiamas ir kaip vienas geriausių filologų klasikų, ir kaip išmintingas švietimo administratorius, o šioje srityje nacionaliniai klausimai buvo ypač aktualūs. Ketverius metus (1900–1904) Koerberio vyriausybė bandė išgelbėti Austriją plėtodama ekonomiką ir kultūrą.[38]

Šiame antnacionalinės programos kontekste visiškai suprantama, kodėl valstybė rėmė secesijos sąjūdį. Jo menininkai buvo tikrai kosmopolitiškos dvasios, kaip ir biurokratija bei Vienos aukštesnė vidurinioji klasė. Tuo laiku, kai tautinės grupės kūrė atskirus etninius menus, secesija pasirinko priešingą kelią. Ji sąmoningai atvėrė Austriją europietiškoms srovėms ir modernia dvasia dar kartą patvirtino tradicinį imperijos universalizmą. Secesijos atstovė aiškino, kad jos ryšys su šiuo sąjūdžiu reiškia „grynai austriškos kultūros gynimą, ištikimybę meno formai, sulydysiančiai visus daugiatautės Austrijos bruožus į naują ir didingą visumą“, kurią kitoje vietoje ji pavadina „meno tauta [*Kunstvolk*]“.[39] Dar prieš Koerberio vyriausybę kultūros ministras stebėtinai panašiais žodžiais atskleidė valstybės ketinimus 1899 metais įsteigti Menų tarybą, atstovausiančią valstybės interesams. Jis pabrėžė meno galimybę peržengti tautinius konfliktus: „Nors kiekvienas reiškinys užgimsta tautinėje dirvoje, meno kūriniai kalba bendra kalba ir kilniai varžydamiesi veda į savitarpio supratimą ir abipusę pagarbą.“[40] Paskelbęs, kad valstybė nerems kokios nors

konkrečios krypties ir kad menas turi plėtotis be nurodymų iš viršaus, pagal savus dėsnius, ministras parodė ypatingą dėmesį moderniam menui. Jis paragino naująją tarybą „palaikyti [...] naujus vėjus Austrijos mene ir papildyti jį naujais ištekliais“. Štai kaip atsitiko, kad kai kitos Europos vyriausybės vis dar baidėsi modernaus meno, senovinė Habsburgų monarchija jį aktyviai rėmė.

Savo moksliniais įsitikinimais, asmeniniais ryšiais ir temperamentu Wilhelmas von Hartelis (1839–1907) puikiai tiko naujajai meno politikai vykdyti.[41] Būdamas neturtingas studentas, jis padėjo mokytis Karlui Lanckoronskiui, galingos lenkų aristokratų giminės atžalai. Vėliau Lanckoronskis tapo garsiu meno kolekcininku ir savo įtaką panaudojo skindamas kelią buvusio mokytojo profesinei ir administracinei karjerai. Klasikinės filologijos profesorius Hartelis drauge su profesoriumi Wickhoffu kovojo už naują istoriją, neapsiribojančią pažangos ir nuosmukio idėjomis. 1895 metais jie kartu dirbo prie veikalo, kuris ir dabar laikomas pirmuoju klasikiniu tarpdisciplininių mokslų kūriniu, – tai ankstyvųjų krikščionių rankraščio „Vienos Pradžios knyga“ leidimas. Hartelis redagavo graikišką Biblijos tekstą, o Wickhoffas nagrinėjo jo romėniškas iliustracijas. Jie parodė, kad tai, kas anksčiau buvo laikoma dekadentišku graikų tapybos aidu, iš tiesų yra nuostabi klasikinių stilių bei vaizdavimo būdų transformacija ir jų pritaikymas besiformuojančiai Romos krikščionių vertybių sistemai.[42]

Mokslinėje veikloje Hartelis užsibrėžė įveikti „neliečiamus meno idealus ir stiliaus sampratas“[43], o kultūros politikoje noriai parėmė modernų sąjūdį valstybės autoritetu. Formuluojant valstybės politiką, per patariamąją Menų tarybą jis galėjo pasitelkti pagrindinius secesijos kūrėjus. Tarybos svarstymuose[44] energingai dalyvavo verslininko gyslelę turėjęs tapytojas Karlas Mollis ir architektas Otto Wagneris, kuris dievino Klimtą kaip „didžiausią menininką, kada vaikščiojusį žeme“.[45] Menininkai modernistai gaudavo tapybos ir architektūros užsaky-

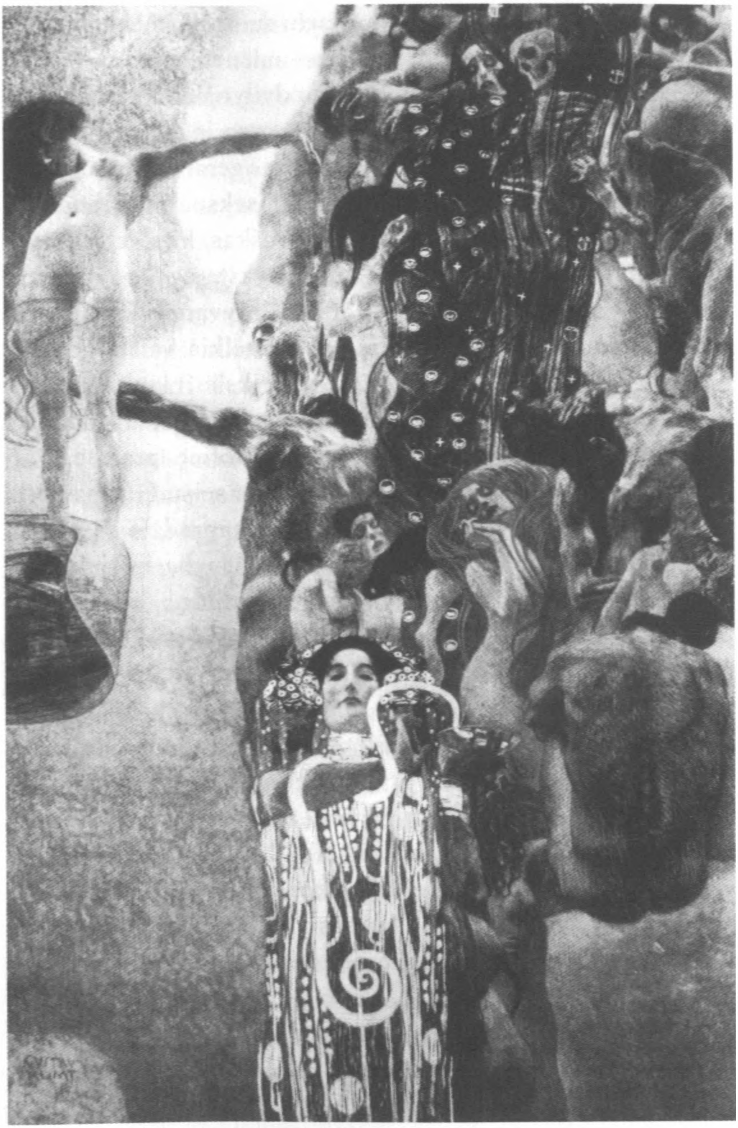
mus ir akademinius postus. Secesijos menininkai kūrė ne tik kai kuriuos svarbius Austrijos visuomeninius pastatus, bet ir pašto ženklus bei pinigus.[46] Tačiau iš visų meno projektų Hartelio širdžiai brangiausia buvo Modernaus meno galerija; šį projektą nuo pat pradžių entuziastingai pirmyn stūmė secesija. 1902 metų birželį imperatorius jį patvirtino, o 1903 metų balandį galerija jau atvėrė duris. Tuo tarpu Hartelis aktyviai supirkinėjo ir rinko dovanotus meno kūrinius valstybės modernaus meno kolekcijai. Taigi tokiame politiniame kontekste buvo sutikti Klimto universiteto paveikslai.

Tačiau, Klimto ir vyriausybės nelaimei, oficiali secesijos globa susilaukė atkirčio. Naujojo meno kalba toli gražu nesušvelnino suskilusios visuomenės prieštaravimų, bet dar labiau kurstė aistras. Iš universiteto auditorijų jos pasklido į spaudą, o netrukus ir į politinę areną. Vyriausybei susidoroti su profesoriais, įžvelgusiais pirmajame Klimto lubų paveiksle griaunamąją kontrkultūrą, buvo vienas dalykas – ministras von Hartelis ir jo Menų taryba profesorių peticiją paprasčiausiai ignoravo.[47] Tačiau visai kas kita – atremti konservatorių katalikų ir naujosios dešinės opoziciją. Filisteriškos spaudos gausme prieš „Filosofiją“ šaižumu išsiskyrė mero Luegerio socialinių krikščionių laikraštis *Deutsches Volksblatt* – tai buvo antisemitizmo šūksnis. Šis laikraštis surado būdą, kaip Klimtą ir Wickhoffą per Filosofijos draugiją susieti su žydais, nors nė vienas nebuvo žydas. Draugija ne tik pakvietė Wickhoffą pasisakyti už Klimtą, bet ir šią ginamąją kalbą sveikino „ilgais ir pašėlusiais plojimais“. *Volksblatt* reporteris postringavo, esą visiškai nenuostabu, kad keliaklupsčiaujama prieš tokį „amoralų“ meną, nes toje liberalų aktyvizmo tvirtovėje „narių bilietai buvo iš geltono kartono [...], deja, [...] be trikampių lopų, pagal kuriuos ankstesniais geresniais laikais žydus galėjai atskirti nuo krikščionių“.[48]

Klimtas nepabūgo išpuolių prieš savo kūrinį, stiprybės jam teikė ir tai, kad baronas von Hartelis tyliai, bet griežtai atmetė

profesorių protestą. Klimtas toliau tęsė darbą prie antrojo universiteto paveikslo, ir 1901 metais per kovo idas Secesijos rūmuose buvo pirmą kartą parodyta „Medicina“ (46 il.). Mokslo pažangos kultūrai Klimtas vėl priešpriešino neįprastą ir šokiruojančią viziją. Medicinos veiksmų sritį jis vaizduoja kaip fantasmagoriją – pusiau sapnuojanti, pusiau instinktams atsidavusi žmonija, pasyviai nešama likimo tėkmės. Šios gyvenimo upės centre yra mirtis, jos juodas šydas smarkiai plaikstosi tarp susipynusių gyvųjų kūnų. Kaip ir „Filosofijoje“, pirmajame plane matome šventikės figūrą – Higiėją, jungiančią žiūrovus su egzistenciniu Klimto *theatrum mundi*. Išdidi, aukšta, valdinga moteris yra paskutinioji iš androginiškų globėjų, būdingų Klimto viduriniajam kūrybos laikotarpiui (1897–1901). Kaip ir dauguma jos pirmtakių – dvi iš trijų Atėnių, *Nuda veritas* bei *Wissen* – Higiėja žvelgia į žiūrovą tiesiai, įsakmiai, tarsi reikalaudama, kad mes pripažintume už jos besidriekiančią egzistencinę viziją. Higiėjos vadovaujamas pakibusių gyvenimų spektaklis perteiktas kontrastingai – individualios figūros nutapytos raiškiai, skulptūriškai, o šių figūrų santykiai erdvėje beformiai. Figūros chaotiškai juda, tai susipindamos, tai vėl atsiskirdamos, tačiau beveik visuomet lieka užsisklendusios savyje ir viena į kitą nereaguoja. Nors kartais kūnai susiveja, tarp jų nėra jokio bendravimo. Taigi individualus psichofizinis kūniškų malonumų ir kančios patyrimas atsiejamas nuo bet kokio metafizinio ar socialinio pagrindo. Žmonija yra paklydusi erdvėje.[49]

Klimtas nė nebandė medicinos mokslo vaizduoti taip, kaip jį suvokė šio mokslo praktikai. Savaitraščio *Medizinische Wochenschrift* apžvalgininkas galėjo pagrįstai piktintis, kad tapytojas ignoravo dvi pagrindines mediko funkcijas – prevenciją ir gydymą.[50] Hieratiška poza ir tradiciniais graikų simboliais Klimto Higiėja teigia vien tai, kad mūsų biologinis gyvenimas dviprasmiškas. Graikų legendoje Higiėja yra dviprasmybė *par excellence*; nenuostabu, kad ji siejama su gyvate – pačiu



46. Medicina, universiteto lubų tapyba. 1901

dviprasmiškiausiu iš visų gyvių. Kartu su broliu Asklepiju Higiėja gimė gyvate iš telūrinės pelkės – mirties žemės. Gyvatė – amfibinis padaras, falinis simbolis su dvilytiškumo asociacijomis, didžioji ribų tarp žemės ir jūros, vyro ir moters, gyvenimo ir mirties naikintoja. Toks personažas gerai atitinka *fin-de-siècle* domėjimąsi androginija ir homoseksualinį atbudimą: viena vertus, erotikos išlaisvinimo apraiškas, kita vertus – vyrišką impotencijos baimę. Ten, kur sunyksta ego, pavyzdžiui, patiriant seksualinę sueitį, kaltę ar mirtį, gyvatė pakelia galvą. Gyvatės simbolį Klimtas nedrąsiai pasitelkia vaizduodamas Atėnę, agresyviai – *Nuda veritas* paveiksle ir gundančiai – „Vandens gyvatėse“. Tapydamas daugiavalentę deivę Higiėją šiems simboliams Klimtas suteikia filosofinę prasmę. Pati būdama antropomorfinė gyvatės transformacija, Higiėja tiesia gyvatei Letos taurę, kad ši atsigertų pirmapradžio skysčio.[51] Taigi Klimtas skelbia gyvenimo ir mirties vienybę, instinktų gyvybingumo ir asmenybės sunykimo susipynimą.

Kaip parodė Klimto amžininkai, tokio simbolinio pareiškimo galima baimintis jo racionaliai nė nesuprantant. Nors Higiėja sukėlė agresyvią reakciją, aršiausi Klimto kritikai nesuvokė gyvačių ir rūstaus Higiėjos žaidimo su jomis prasmės. Pagrindinis dalykas, kuriuo atvirai piktintasi, veikiau buvo antrame paveikslo plane esančių figūrų „nepadorumas“. Ilgaamžė tradicija nuogybę leido vaizduoti tik idealizuotai. Klimto paveikslai žeidė natūralistiniu kūnų konkretumu, jų pozomis ir padėtimi. Konvencionalius jausmus ypač užgavo dvi figūros: į priekį dubenį atkišusi nuoga moteris paveikslo kairėje ir nėščia moteris viršuje dešinėje.[52]

Prieš „Filosofiją“ nugriaudėjęs griaustinis virto baisia audra pasirodžius „Medicinai“, ir tai iš esmės paveikė Klimto kaip žmogaus ir kaip menininko sąmonę.[53] Dabar jo kūrinius puolė ne tik profesoriai, bet ir įtakingi politikai. Valstybės prokuroras įsakė konfiskuoti *Ver Sacrum* numerį su „Medicinos“ piešiniais, kurie „nusižengia visuomenės moralei“. Secesijos pre-

zidentui pavyko laimėti bylą teisme ir cenzoriaus draudimas buvo panaikintas, tačiau tvyrojo pykčio persunkta atmosfera.[54]

Tuo pat metu grupė senosios ir naujosios dešinės deputatų, tarp kurių buvo ir meras Luegeris, spaudė ministrą von Hartelį, kad šis pasiaiškintų parlamente. Oficialioje interpeliacijoje jie klausė ministrą, ar jis, pirkdamas „Mediciną", ketina oficialiai pripažinti meno mokyklą, kuri įžeidžia daugumos žmonių estetinius jausmus. Taigi Koerberio vyriausybės politika, turėjusi panaudoti modernųjį meną politiniam susiskaldymui nugalėti, jį tik gilino. Asmeniškai naujajam menui atsidavęs von Hartelis iš pradžių savo kritikams paruošė atkirtį, giriantį secesiją už tai, kad ji atgaivino Austrijos meną ir grąžino jam tarptautinę reputaciją. Pirmasis jo kalbos variantas baigėsi tokiais žodžiais: „Tokiam sąjūdžiui priešintis reikštų visiškai nesuprasti modernios politikos įsipareigojimų meno atžvilgiu; aš manau, kad paremti šį sąjūdį yra mūsų kilniausias uždavinys."[55]

Tačiau atėjus laikui šią kalbą sakyti parlamente Hartelis politiškai apdairiai sušvelnino jos tiesmukišką retoriką. Savo poziciją jis išreiškė neutraliau; jis teigė, kad Kultūros ministerija negali oficialiai pritarti kuriai nors meno srovei. Meno kryptys randasi iš „nuolatinės pažangios viso materialinio ir intelektinio gyvenimo raidos", – sakė parlamentui ministras. Vyriausybės negali jų nei sukurti, nei sunaikinti. Meno sąjūdžiams klestėti būtina laisvė, jiems išlikti – menui jautrios visuomenės parama.[56] Taigi Hartelis paneigė, kad valstybė kaip nors ypatingai globoja secesiją.

Ministras nepasidavė spaudimui atmesti Klimto „Mediciną", tačiau jo kalba liudijo pasikeitusį valstybės požiūrį į Klimtą. Lubų paveikslai politinį modernaus meno vertingumą, į kurį sudėta daug vilčių, pavertė politiniu kliuviniu, ir tai buvo aišku iš atsargios Hartelio kalbos.

Netrukus vienas po kito pasirodė ir kiti oficialaus atšalimo ženklai. Kai Dailės akademijoje Klimtas buvo išrinktas profesoriumi, ministerija, priešingai, negu buvo tikėtasi, atsisakė jį

patvirtinti.[57] Tuo pat metu pagrindinis Klimto priešininkas universitete Friedrichas Jodlis paskirtas estetikos katedros vedėju Vienos technikos universitete. Jodlio inauguracinė kalba yra nelyginant triumfo šūksnis, nukreiptas prieš Klimtą ir secesiją. Jis kritikavo modernias meno kryptis už subjektyvizmą ir mikėniškų bei kitų primityvių formų naudojimą. Jis skelbė, kad mokslinė kritika turi atgaivinti objektyvumo dvasią mene. Pagaliau Jodlis įtvirtino praeitį kaip vienintelę teisingą mokyklą tiek kritikui, tiek menininkui.[58]

Secesijos politika teigiamai paveikė dar vieną akademinę karjerą visai kitoje srityje – Sigmundo Freudo. Nors, kiek žinome, nei Klimtas ir jo kova, nei kita modernioji tapyba Freudo nedomino, už galutinį profesoriaus laipsnio pavirtinimą jis turėtų būti dėkingas ministro von Hartelio aistrai naujajam menui. Ilgai uždelsto Freudo paaukštinimo istorija per daug sudėtinga, kad galėtume ją visą čia pateikti.[59] Mes per toli nukryptume nuo Klimto – į tankų intelektinio biurokratinio elito asmeninių santykių tinklą, kuriuo 1901 metų rudenį Freudas nenorom nusprendė pasinaudoti savo karjerai pagerinti. Vis dėlto atrodytų pateisinama į šią tankmę dirstelėti, kad pamatytume, kaip susipynė gyvenimai ir karjeros Vienos „antrojoje visuomenėje", kur politika ir kultūra susiliedavo į viena.

1897 metais Vienos universiteto Medicinos fakultetas pirmą kartą rekomendavo Freudą užimti profesoriaus vietą, tačiau ši rekomendacija be atsako ketverius metus dulkėjo Kultūros ministerijoje. Tuomet nebuvo niekaip paaiškinta, kodėl delsiama, vilkinimo priežastys nepaaiškėjo ir vėliau. 1901 metų rudenį Freudas įkalbėjo savo fakulteto globėjus atnaujinti jo reikalą. Jis netgi pats apsilankė Kultūros ministerijoje. Ten jis pasitarė su savo buvusiu mokytoju Sigmundu Exneriu, dirbusiu von Hartelio komandoje. (Dar tebebūdamas profesorius, Exneris prisidėjo prie Jodlio dėstytojų peticijos prieš Klimto „Filosofiją".) Exneris leido Freudui suprasti, jog reiktų kaip nors as-

meniškai paveikti ministrą, kad paaukštinimo reikalai pajudėtų iš vietos. Freudas pirmiausia kreipėsi į Elise Gomperz, kuri jau penkiolika metų buvo jo pacientė. Ji buvo garsaus liberalų klasiko Theodoro Gomperzo žmona, o šis kadaise kartu su Harteliu dirbo universitete.[60] 1879 metais dar studentas Freudas bendradarbiavo su Gomperzu ir pastarojo rengiamam vokiškam Johno Stuarto Millio rinktinių raštų leidimui išvertė Millio „Moterų pavergimą" ir kitų straipsnių.[61] Pats Gomperzas neprisidėjo siekiant išrūpinti Freudui paaukštinimą. Jo žmona bandė asmeniškai paveikti ministrą, bet tai nieko nedavė.[62]

Tuomet Freudas ėmėsi ieškoti ir rado kitą „globėją", kaip jis vadindavo savo plačių ryšių turinčias Atėnes. Tai buvo baronienė Marie Ferstel, diplomato žmona ir naujojo universiteto architekto Heinricho Ferstelio marti. Per bendrą draugą ji kreipėsi į Hartelį dėl savo psichoanalitiko reikalo. Savo prašymą ji pasaldino pažadu pasirūpinti, kad vienam iš mėgstamiausių Hartelio projektų – netrukus duris atversiančiai Modernaus meno galerijai – būtų padovanotas paveikslas. Tikriausiai ji turėjo galvoje Arnoldo Böcklino paveikslą. Šį amžiaus vidurio menininką tradicionalistai pripažino kaip klasikinį realistą, o secesija gerbė kaip modernybės pionierių, tapiusį paveikslus instinktų gyvenimo ir mirties temomis. Jo kūryba vienijo taip aršiai dėl Klimto universiteto paveikslų susikibusias grupuotes, todėl Böcklinas buvo labai parankus tapytojas Hartelio reikmėms 1901–1902 metais. Deja, baronienei nepavyko iš savo turtingos tetos išgauti šiai priklausiusio Böcklino paveikslo. Vis dėlto Hartelis ėmėsi žygių dėl Freudo paaukštinimo. Baronienė savo ruožtu vietoj Böcklino darbo nusiuntė Harteliui Emilio Orliko paveikslą – jis buvo konservatyvesnis secesijos tapytojas.[63] Ministras tesėjo baronienei duotą pažadą – kai imperatorius patvirtins Freudo paaukštinimą, ji pirmoji apie tai išgirsianti. Freudas pasakoja, kad vieną 1902 metų kovo dieną į jo priimamąjį įėjo baronienė Ferstel, „mojuodama specialiu ministro laišku" su geromis naujienomis.

Akademinės politikos ratas užsidarė. Universiteto paveikslų politinės intrigos buvo gera pamoka Harteliui, ir jis nebedrįso skirti Klimto į Dailės akademiją. Tačiau jis dar pakankamai rėmė modernųjį meną, kad pažadas jo Modernaus meno galerijai padovanoti paveikslą paskatintų jį išrūpinti Freudui taip trokštamą profesoriaus vietą. Nepaisant akivaizdaus abejingumo moderniajai tapybai ir jos politikai, Freudas turbūt suprato naująjį Hartelio atsargumą. Apie tai galime numanyti iš Freudo laiško geriausiam draugui: „Manau, kad jei kažkoks Böcklinas būtų priklausęs jai [baronienei Ferstel], o ne jos tetai, [...] aš būčiau gavęs profesoriaus laipsnį jau prieš tris mėnesius."[64] Vienos elito pasaulis buvo mažas ir daugelis žinojo apie ministro nuotaikas. Tas pats politinio likimo vėjas, parbloškęs Klimtą, buvo palankus Freudui.

V

Viešas plūdimas ir profesinis atstūmimas Klimtą nepaprastai sukrėtė. Kaip giliai jis buvo paveiktas, rodo ne literatūriniai šaltiniai – jis beveik niekada neišreikšdavo savęs žodžiu, o jo kūryba. Po 1901 metų Klimto tapyboje matome dvi diametraliai priešingas emocines reakcijas, būdingas sužeistam, nusilpusiam ego: įniršį ir atsitraukimą. Per ketverius skausmingo blaškymosi tarp kovos ir bėgimo nuo jos metus kiekvienai šių reakcijų Klimtas sukūrė atskirą vizualinę kalbą. Mes pernelyg mažai žinome apie Klimto asmeninį gyvenimą, kad, remdamiesi aiškiais biografiniais faktais, galėtume pasekti jo psichologinę raidą. Kai krizė prasiveržė visa jėga, Klimtas ėjo penktąją dešimtį, ir su tuo susiję asmeniniai dalykai galėjo dar labiau paaštrinti visuomeninę nesėkmę. Galime pasakyti tik tiek, kiek leidžia spręsti jo paveikslai: Klimtas patyrė „savęs perkratymą". Jis kūrė pykčio ir alegorizuotos agresijos meną, prieštaravusį jo ankstesniam organiniam stiliui. Tai savu ruožtu vedė prie at-

sitraukimo ir utopinės abstrakcijos meno. Išorinis įvykis, oficialiai sutvirtinęs Klimto ir visuomeninės valdžios skyrybas, buvo 1905 metų teismo byla, kai Klimtas siekė iš Kultūros ministerijos išpirkti savo ginčus įžiebusius universiteto paveikslus.[65] Tačiau kontrpuolimą prieš kritikus Klimtas pradėjo dar 1901 metais, tik prasiveržus konfliktui dėl „Medicinos". Jis davė atkirtį savo trečiuoju ir paskutiniu, tūžmingiausiu universiteto lubų paveikslu – „Teise".

Kol siautėjo batalijos dėl dviejų ankstesnių paveikslų, pirminis, aliejinis „Teisės" eskizas, pristatytas 1898 metais, nejudėjo iš vietos. 1901-aisiais ėmęsis šio paveikslo, Klimtas buvo pasiruošęs išlieti jame visą savo pasipiktinimą ir nuoskaudą. Teisė buvo labiausiai gerbiama liberaliosios Austrijos kultūros savybė, ir ši tema gerai tiko triuškinamam įniršusios Klimto valios pareiškimui. Prisiminkime, kaip panašiai Freudas *Sapnų aiškinime* instinktų pasaulio atradimus persmelkė kontrpolitine dvasia. Savo „Teisei" Klimtas būtų galėjęs puikiausiai pritaikyti grėsmingąjį posakį iš *Eneidos,* kurį tituliniame sapnų knygos puslapyje prieš dvejus metus įrašė Freudas, – *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* („Jei negaliu palenkti aukštųjų jėgų, sujudinsiu Acherontą"). Kaip ir Freudas panašiomis aplinkybėmis paskutinio dešimtmečio pabaigoje, Klimtas gniuždančią socialinės valdžios (akademinės, politinės ir biurokratinės) patirtį priverčia tarnauti sociopsichologinėms įžvalgoms per asmeninį atsiskleidimą.

Kai 1901 metais Klimtas ėmėsi „Teisės"[66], prieš akis jis turėjo kompozicinį eskizą (47 il.), kurį 1898 metų gegužę buvo pateikęs Meno komisijai. Šis eskizas nuo „Filosofijos" ir „Medicinos" skyrėsi ir stiliumi, ir dvasia. „Filosofijos" šventikė ir „Medicinos" Higiėja buvo paslaptingos, pranašiškos būtybės iškilmingomis ir statiškomis pozomis, o Justicijos (Teisingumo) figūra iš pradžių sumanyta kaip aktyvi ir pilna gyvybės, kalaviju skrodžianti orą, kad nugintų šalin tamsų, grėsmingą blogio ir nusikaltimų aštuonkojį, pavaizduotą paveikslo apačioje.



47. Teisė, kompozicinis eskizas universiteto lubų paveikslui. Apie 1897–1898

Šiame variante Klimtas aiškiai idealizuoja Justiciją, ji nutapyta ryškiais, energingais potėpiais nelyginant baltai apsirengusi Whistlerio moteris. Erdvė irgi kitokia nei „Filosofijoje“ ar „Medicinoje“; pastarajame paveiksle atmosfera sunki ir tiršta, o „Teisėje“ – pilna šviesos ir oro. Taigi iš pradžių Klimto Justicijai nebuvo būdingas Filosofijos ir Medicinos dviprasmiškumas. Skirtumui tarp jų paryškinti Klimtas naudoja tokį patį stiliaus ir technikos kontrastą kaip Nikolauso Dumbos muzikos kambario paveiksluose „Muzika“ ir „Schubertas“ (žr. p. 228–230). Psichometafizinę tikrovę jis tapo solidžia, natūralistine



48. Teisė (galutinis variantas), universiteto lubų tapyba.
1903–1907

maniera, o idealą perteikia išnykstančiais, susiliejančiais kontūrais, impresionistiškai. Taigi galime daryti išvadą, kad 1898 metais Klimtas Teisę priskyrė tai pačiai idealų sferai, kuriai priklausė ir Schuberto *Namų muzika* (*Hausmusik*), – toks pasirinkimas pritiko vis dar ištikimam teisinės kultūros sūnui.

1901 metais po universiteto konflikto atnaujinęs darbą prie „Teisės“ paveikslo, Klimtas drastiškai pakeitė savo sumanymą. Kad suvoktume, koks dramatiškas buvo jo požiūrio pasikeitimas, naująjį variantą (48 il.) turėtume palyginti su ankstesniuoju „Teisės“ eskizu ir „Filosofija“ bei „Medicina“. Pirmajame

variante veiksmo vieta yra vėjų gairinamas dangus, o antrajame – troškus pragaras. Centrinė figūra – jau nebe į viršų kylanti Justicija, bet veikiau bejėgė teisingumo auka. Planuodamas naująjį paveikslą, Klimtas atsižvelgė į tris užsakovų patarimus, kuriuos šie davė 1898 metų variantui patobulinti. Tačiau jis tai padarė ironiškai, taip, kad kiekvienas pokytis sustiprino siaubo įspūdį Klimto teisingumo vizijoje. Užsakovai reikalavo (1) „aiškiau charakterizuoti centrinę figūrą", (2) „ramesnės paveikslo nuotaikos" ir (3) „deramai patobulinti apatinėje dalyje pastebimą tuštumą". Atsakant į pirmąjį pageidavimą, pradinio varianto besvorę, permatomą, impresionistišką Justiciją pakeitė net perdėm realistiškas vyras, patekęs į teisingumo čiuptuvus. Gaivų ir šurmulingą pirmojo varianto dangų Klimtas pakeičia statiška, šaltai drėgna, „ramia" visuomenės bausmių vykdymo kamera. O „pastebimą tuštumą" dabar užpildo šiurpus negailestingai baudžiančio ir savo aukas ryjančio teisingumo spektaklis. Taigi tapytojas griežtai pažodiškai paklusо savo klientų įsakymams, bet kartu ir agresyviau negu bet kada pasityčiojo iš jų vertybių.

Klimto „Teisė" taip pat nutraukia ryšį su dviem jau užbaigtais šios grupės paveikslais. Čia Klimtas transformuoja erdvę, apverčia struktūrą ir radikalizuoja ikonografiją. Fiktyvi „Filosofijos" ir „Medicinos" erdvė vis dar buvo sumanyta kaip avanscena su trimis tolstančiais vertikaliais planais. Mes žiūrime į paveikslą nuo publikos pusėje esančių rampos šviesų. Alegorinės *Wissen* ir Higiėjos figūros buvo antrajame plane, scenos pakraštyje, apačioje, ir jungė žiūrovus su kosmine drama; pati drama vyko trečiajame, giliausiame ir dominuojančiame erdvės plane. „Teisėje" visa erdvė sutelkta į vieningą tolstančią perspektyvą, bet kartu horizontaliai padalyta į viršutinį ir apatinį pasaulį. Pirmajame variante centras yra dangus, o antrajame – pragaras, požemis ar net povandeninis pasaulis. Viršutiniame, toli nuo mūsų esančiame pasaulyje stovi trys alegorinės Teisės figūros: Tiesa, Teisingumas ir Įstatymas. Ikono-

grafiškai jos yra Higiėjos ir filosofijos žynės atitikmenys, seserys. Tačiau, skirtingai nuo pastarųjų, šios figūros neatlieka tarpininkaujančio vaidmens, kad priartintų mus prie jų sferos paslapčių. Priešingai, atsitraukdamos į aukštybes, jos palieka mus teroro viešpatijoje su auka dalytis bevardžiu likimu. Taigi tvarkingai surikiuotoje viršutinėje paveikslo dalyje išreikštos tik įstatymo pretenzijos. Tai oficialus socialinis pasaulis: aplinka be gamtos, iš mūro stulpų ir sienų, puoštų tiesių linijų mozaika. Ten sėdi teisėjai – išdžiūvę mažyčiai veidai, galvos be kūnų. Gražios, bet bekraujės, stilizuotais geometriniais apdarais pasidabinusios trys alegorinės figūros taip pat stovi nejudrios ir sustingusios.

Tačiau teisės realybė yra ne viršutiniame stilizuoto taisyklingumo ir statiško dekoratyvumo pasaulyje, bet į vakuumą panašioje erdvėje apačioje, kur vykdomas teisingumas.[67] Čia nematome nusikaltimo, tik bausmę. Bausmė yra seksualizuota ir psichologizuota, lyg erotinis košmaras šaltai drėgname pragare. Aliuzijų kupina ikonografija prisodrinta klasikinių ir modernių įvaizdžių bei idėjų. „Strėnos, – sakė Blake'as, – yra paskutinė teismo vieta." Pagrindinė Klimto scena persmelkta kastracijos baimės: pasyvus, liūdnas, seksualinę galią praradęs vyras auka, įkliuvęs į geidulingumo spąstus – gimdos formos polipo glėbį. Egzekuciją prižiūrinčios furijos yra tuo pat metu ir *fin-de-siècle femmes fatales*, ir graikų menadės. Jų banguojančius kontūrus ir gundančius plaukus tikriausiai įkvėpė olandų *art nouveau* tapytojo Jano Tooropo moterys.[68] Bet Klimtas joms suteikė žiaurų, gorgonišką klasikinių menadžių charakterį. Ne idealizuotos figūros viršuje, bet šios gyvatėmis apsivijusios furijos yra tikrosios „įstatymo vykdytojos". Pragaro erdvės tuštumoje jas apraizgo vešlūs plaukų sūkuriai ir įtraukia į siaubingą seksualinę fantaziją.

Žiūrėdami į perskeltą Klimto teisės pasaulį su trimis teisingumo gracijomis viršuje ir trimis instinktų furijomis apačioje prisimename įspūdingą Eschilo *Orestėjos* baigtį, kai Atėnė

vendetos įstatymą ir matriarchalinį kerštą pakeičia racionalia Dzeuso teise ir patriarchaline valdžia. Statydama socializuoto teisingumo rūmą Areopagą, Atėnė įtikina furijas tapti jo globėjomis ir taip, pajungdama jas savo šventovei, pavergia jų galią. Taigi protas ir civilizacija švenčia pergalę prieš instinktus ir barbarybę.[69] Klimtas apverčia klasikinę simboliką sugrąžindamas furijoms jų pirmykštę galią ir parodydamas, kad teisingumas nenugalėjo smurto ir žiaurumo, bet tik jį pridengė ir įteisino. Eschilo dramoje Atėnė nusiunčia „nakties dukteris giliai giliai į tolimiausius tamsiuosius požemius". Įniršęs ir sielvartaujantis Klimtas jas vėl iššaukia viršun. Klimtas teigia, kad instinktų valdžia yra stipresnė nei politika; po tokio pareiškimo jis vargu ar būtų galėjęs „melstis kuklioms ir nuniokotoms Minervos šventovės liekanoms", kaip darė Freudas. Taip dažnai ir įvairiai Klimto tapytos Atėnės paprasčiausiai nėra teisingumo teatre, kuris priklausė išskirtinai jai. Ši dievybė dingsta, kai sugrįžta tai, kas išstumta. Taigi paskutiniame ciklo paveiksle, turėjusiame išaukštinti „šviesos triumfą prieš tamsą", Klimtas vienareikšmiškai skelbia tamsos pirmenybę. Jis „sukursto pragaro jėgas", pasitelkęs simbolines furijas iškelia ir parodo instinktų galią, kuri slypi politinio įstatymo ir tvarkos pasaulyje. Eschilo dramoje Atėnė nuverčia nuo sosto instinktus ir karūnuoja teisingumą – Klimtas jos darbą sugriauna.

Nors Klimto „Teisė" buvo agresyviai demaskuojanti, ji taip pat panėšėjo į savotišką *cri de coeur**. Pats kaltinimo būdas, pabrėžiant kenčiantį individą, reiškė poslinkį nuo visuomeninio etoso prie privataus patoso. Susenusios įstatymo aukos negaubia Nietzschės *amor fati***, vien silpnumo ir liūdesio ženklai. „Teisė" yra vienintelis universiteto paveikslas, kurio centrinė figūra – vyras. Bet jis labai skiriasi nuo ankstesnės Klimto nutapytos alegorinės vyro figūros – pirmojo secesijos plakato Tesėjo, simbolinio menininko edipiško maišto herojaus (37 il.).

* Širdies šauksmas (*pranc.*).

** Likimo meilė (*lot.*).

Ten energingas jaunuolis smeigia kardą į tradicijos Minotaurą. Dabar pasenusi auka kenčia bausmę, ypač atitinkančią edipišką nusikaltimą, – kastraciją, pavertimą impotentu. Galima spėti, kad čia Klimtas išreiškia ne tik sielvartą ir pyktį, bet ir kitą nusilpusiam ego būdingą jausmą – kaltę. Argi Klimto nusižengimas tėvams, kaip tai suvokė jo akademiniai ir politiniai oponentai, nebuvo seksualinis palaidumas? Seksualinės bausmės fantazijos, kuriose lankėsi Klimto furijos, buvo visai tinkamas atpildas už erotinio išlaisvinimo maištą.[70] Taigi ikonografija leidžia manyti, kad kritikos plakamas Klimtas, nors ir kovojo už save, iš dalies prisiėmė asmeninę kaltę dėl to, kad jo kaip menininko misija iš teisinės kultūros išlaisvinti instinktų gyvenimą buvo atmesta. Pats jo maištas buvo persmelktas bejėgiškumo dvasios.



49. Auksinė žuvelė. 1901–1902

Kituose 1901–1903 metų paveiksluose išreikšta „Teisėje“ vyraujanti maišto nuotaika. Atskirų paveikslų temomis Klimtas pasirenka dvi labiausiai moralistus žeidusias „Medicinos“ figūras. Sąmoningai siekdamas šokiruoti, jis toliau plėtoja atvirą šių moterų juslingumą. Pirmajame paveiksle, pavadintame „Auksinė žuvelė“ (49 il.), regime nuogą moterį, begėdiškai atkišusią žiūrovui savo sultingus sėdmenis. Klimtas ketino pavadinti šį paveikslą „Mano kritikams“, tačiau draugai jį atkalbėjo.[71] Kitas paveikslas

„Viltis“ (*Hoffnung*) išbaigtesne forma vaizduoja nėščią moterį iš „Medicinos“, kadaise įžiebusią tokį skandalą visuomenėje. Klimtas nepaprastai jautriai perteikia dviprasmiškus moters jausmus paskutinėmis sunkiomis savaitėmis prieš gimdymą. Abu paveikslai padidino įtampą tarp tapytojo ir Kultūros ministerijos. 1903 metais baronas von Hartelis įtikino besispyriojantį Klimtą neeksponuoti „Vilties“, kad nekiltų kliūčių priimti universiteto paveikslus.[72] Ministerija taip pat bandė sutrukdyti „Auksinę žuvelę“ rodyti austrų meno parodoje Vokietijoje.[73] Paskui ministerija neleido, kad Klimto „Teisė“ taptų pagrindiniu Austrijos eksponatu 1904 metų Sen Luji mugėje.[74] Praraja tarp Klimto bei jo draugų atkaklumo ir biurokratų atsargumo vis didėjo.

VI

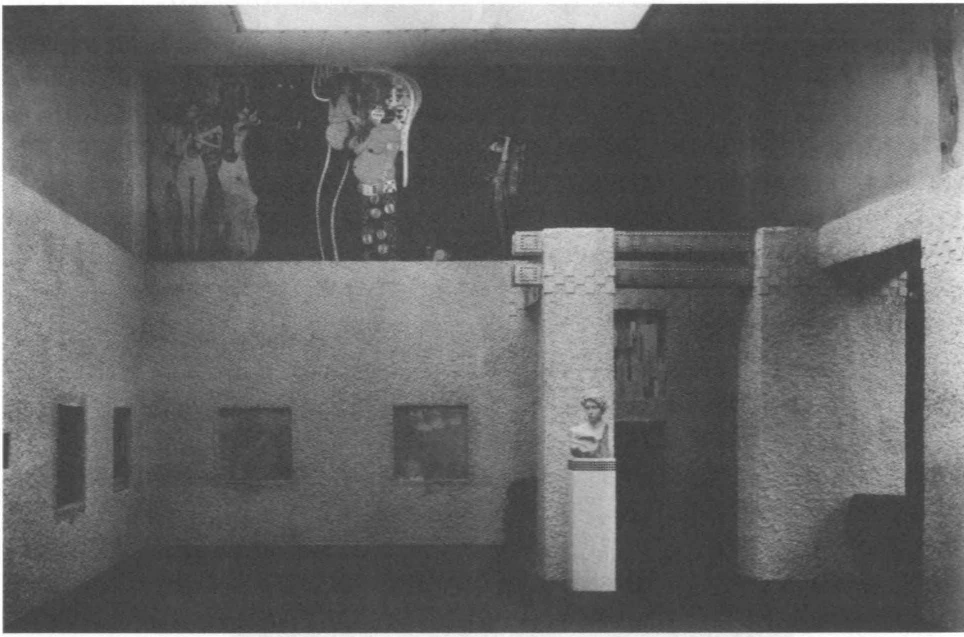
1902 metais, tebedirbdamas prie maištingosios „Teisės“, Klimtas pradėjo dar vieną didelės apimties sienų tapybos projektą, lygiai taip pat svarbų jo meninei raidai. Tai buvo didžiulis frizas, šlovinantis Beethoveną ir jo muziką Schillerio „Odei džiaugsmui“ Devintojoje simfonijoje. „Teisė“ drąsiausiai išreiškė narcizišką Klimto įtūžį, o Beethoveno frizas buvo priešingybė: jame įkūnyta narciziška regresija ir utopinė palaima. Čia kovos atitikmeniu tapo pasitraukimas. Politika atnešė pralaimėjimą ir kančią, menas suteikė išsigelbėjimą ir nusiraminimą. Tiek stilistiniu, tiek idėjiniu požiūriu Beethoveno frizas žymi posūkį Klimto kūryboje.

Pretekstas šiam darbui buvo labai giriama moderni Beethoveno skulptūra, tuo metu eksponuojama Vienoje. Skulptūrą sukūrė Leipzigo menininkas Maxas Klingeris (50 il.). Secesijos menininkai nusprendė visą savo pastatą paversti šventove Klingerio skulptūrai pagerbti. Tai, žinoma, buvo vienos anksčiau aptartų secesijos tendencijų viršūnė: menas turi tapti religijos



50. Max Klinger. Beethoveno skulptūra 1902 metų secesijos parodoje

pakaitalu ir teikti prieglobstį nuo modernaus gyvenimo. Beethoveno parodai savo laiką ir darbą skyrė visi pagrindiniai secesijos menininkai: jie norėjo pagerbti Klingerį, išaukštinusį Beethoveną – estetinį Prometėją, kuris sutramdė gyvenimo maitvanagius. Jei kada ir buvo kolektyvinio narcisizmo pavyzdys, tai jis prieš mus: menininkai (secesija) šlovina menininką (Klingerį), šlovinantį meno herojų (Beethoveną). Parodos katalogas byloja, kad secesija „ilgisi didingo darbo“; iš čia kyla „idėja imtis to, ko iš menininko reikalauja mūsų laikmetis: sukurti tikslingą vidinę erdvę [*Innenraum*]“. Beethoveno paroda tikrai tapo estetizuotos vidinės erdvės *Gesamtkunstwerk* (visuminiu meno kūriniu).



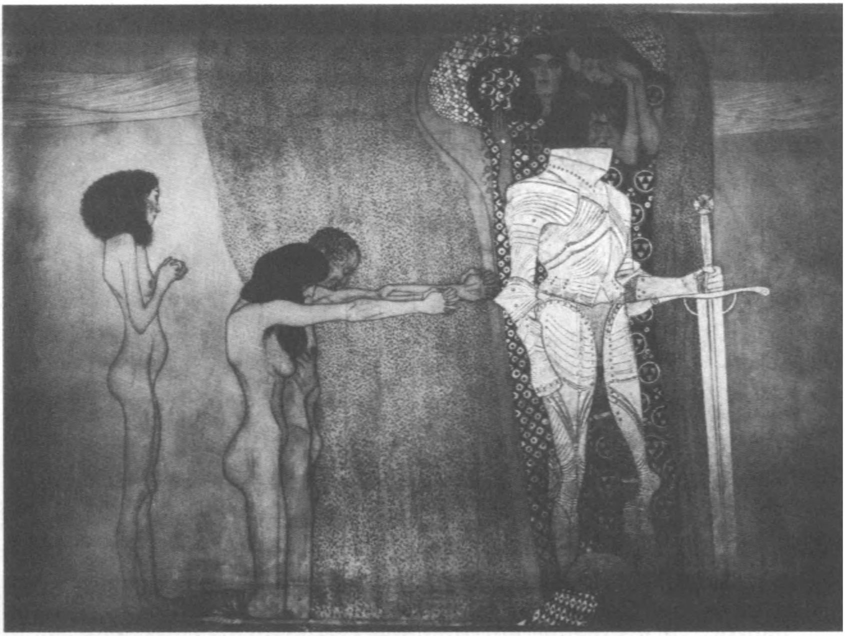
51. Josef Hoffmann. Secesijos rūmų interjeras, Beethoveno paroda, Klimto frizas. 1902

Panaudodamas lanksčią Secesijos rūmų erdvę, architektas Josefas Hoffmannas pavertė juos pseudoprimityvia grubių medžiagų labirintine šventykla. Jos interjeras buvo išties novatoriškas, pranašaujantis naująjį brutalizmą (51 il.). Meno garbintojas eina iškilmingais, vienur kitur keraminėmis plokštėmis ir neoprimityvistinėmis skulptūromis puoštais koridoriais, kol pasiekia vestibiulį, iš kur atsiveria *sanctum sanctorum** su soste sėdinčiu Beethovenu. *Neue Freie Presse* rašė: „Žiūrovas visomis įmanomomis priemonėmis nuteikiamas garbinti [*Andacht*] ir atsiduria prieš [skulptūrą] tarsi hipnozės būsenos." Parodos atidarymui spindesio pridėjo ir Gustavo Mahlerio specialiai atlikta glausta Devintosios simfonijos aranžuotė.[75]

* Šventų švenčiausia (*lot.*).

Klimto indėlis buvo frizas, trijų dalių alegorija, vaizduojanti nelaimes ir sunkumus nugalintį meną. Nors ši tema artima Klingerio „Beethovenui“, Klimto interpretacijoje nėra nieko prometėjiško. Pirmojoje freskoje „Laimės ilgesys“ silpnieji maldauja „gerai apsiginklavusį stiprųjį“ (52 il.). Tačiau stiprioji figūra – jau ne Minotaurą nukovęs agresyvusis Tesėjas iš Klimto pirmojo secesijos plakato. Iš gimdą primenančio bokšto išnyra riteris, kurį dvi moteriškos dvasios ragina laimėti pergalės karūną. Antrojoje freskoje „Priešiškos jėgos“ (53 il.) matome vien moteris, galbūt išskyrus į beždžionę panašų sparnuotą monstrą centre. Šios jėgos užtveria kenčiantiesiems kelią į laimę. Nėra jokio herojiško susidūrimo, jokio atitikmens įnirtingai turkų mūšio muzikai Beethoveno Devintojoje. Kaip nurodo katalogas, „žmonijos troškimai ir norai skrieja tolyn virš šių [priešiškų jėgų]“. Tai klasikinė psichologinė nusilpusio ego nuostata – kai nėra valdžios tikrovėje, ją pakeičia fantazijos: viešpatauja troškimas, o susirėmimo vengiama. Virš Muzikos figūros (54 il.) regime horizontaliai sklandančius troškimus – tai ilgais apsiaustais apsigobusios mieguistos dvasios, sublimuotos juslingųjų Klimto vandens gyvačių seserys.

Paskutinėje, įdomiausioje freskoje vaizduojamas išsipildymas (55 il.). Šią freską lydi užrašas: „Poezija numalšina laimės ilgesį.“ Katalogas aiškina, kad čia „menas nuveda mus į idealią tikrovę, kuri vienintelė gali teikti tikrą džiaugsmą, tikrą laimę ir meilę“. Paskutinę frizo dalį Klimtas sumanė pagal Schillerio frazę „bučinys visam pasauliui“ iš „Odės džiaugsmui“. Schilleriui ir Beethovenui tai buvo politinis – žmonių brolybės bučinys. „Apsikabinkite, milijonai“[76], – taip ragina universalistinis Schillerio priesakas. Šią eilutę Beethovenas skiria tik vyriškiems balsams, *andante maestoso* joje skamba visa broliškos aistros stiprybė ir didingumas. Tačiau Klimtas išreiškia ne herojinį, bet grynai erotinį jausmą. Dar įdomiau tai, kad bučiuojamasi ir apsikabinama gimdoje. Narciziškoms visagališkumo fantazijoms būdingas aukštasis skrydis baigiasi erotiniu



52. Beethoveno frizas, I freska: Laimės ilgesys. 1902

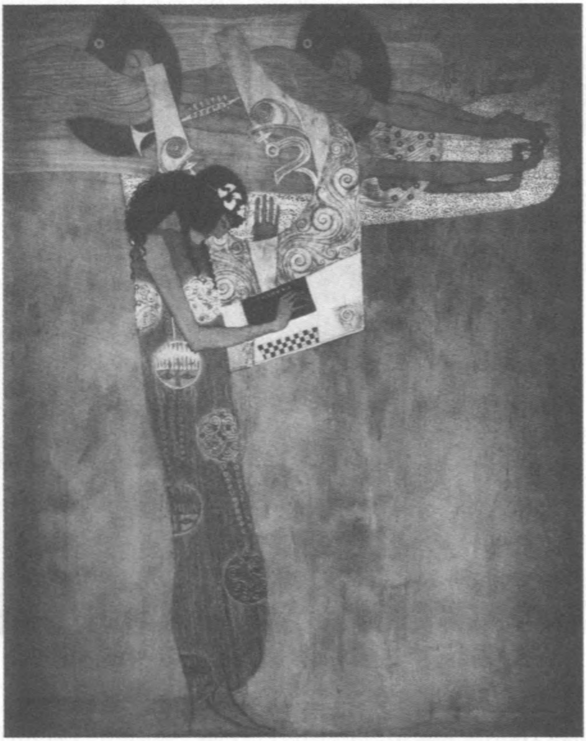
pasitenkinimu gimdoje. Bet netgi šiame rojuje moters plaukai pavojingai apsiveja jos mylimojo kulkšnis, kaip jau ne sykį matėme Klimto paveiksluose. Netgi Arkadijoje seksas vilioja į pinkles.

Kad deramai įvertintume 1901 metų Klimto krizės svarbą ir politikos bei meno išsiskyrimą, kurį signalizavo ši krizė, turėtume sugretinti bausmės sceną „Teisėje“ ir išsipildymo sceną Beethoveno frize. Šie darbai yra lyg priešybių pora, kiekvienas turi jo idėją atitinkantį stilių. Pagrindinis abiejų alegorijų simbolis – gimda ir vyro santykis su ja. Gimdos pavidalo Įstatymo polipas su grėsmingais čiuptuvais labai skiriasi nuo gimdos pavidalo Poezijos medžio su švelniomis ataugėlėmis trečiojoje Beethoveno freskoje. Pirmojo paveikslo čiuptuvėlių taurelės virsta žiedais antrajame. Abiejų centrinės figūros yra vyrai. Pirmaja-



53. Beethoveno frizas, II freska: Priešiškos jėgos. 1902

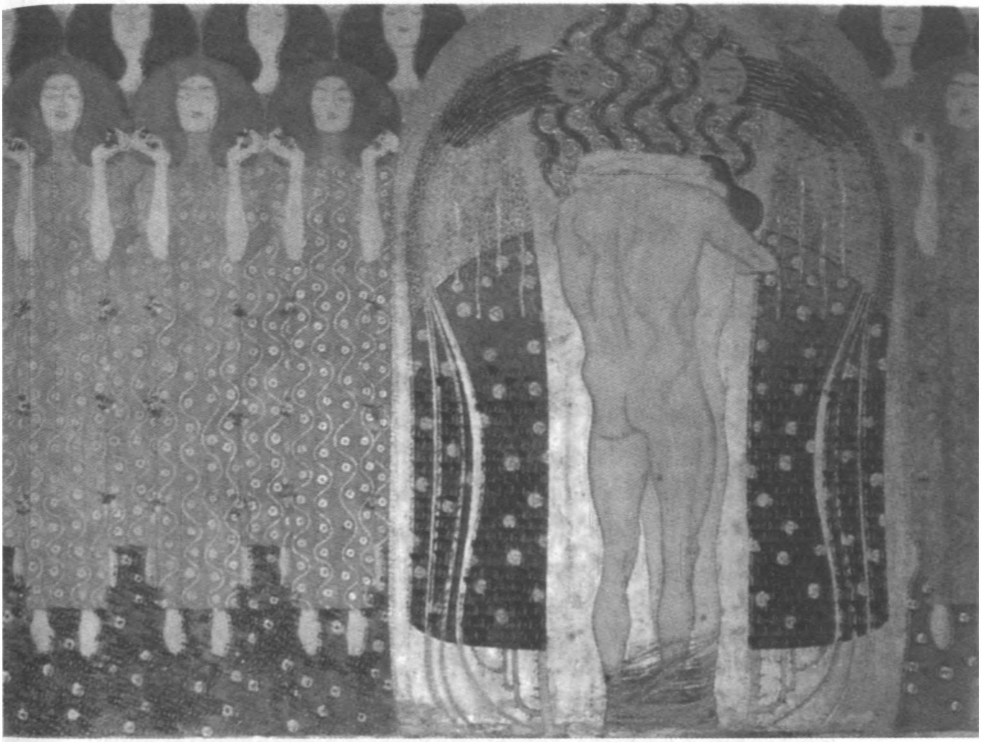
me paveiksle – teisingumo auka, sulinkęs senis, įkliuvęs į geidulių spąstus; antrajame – meno nugalėtojas, ekstazės apimtas jaunuolis, drauge su savo partnere įrėmintas kolonoje, kuri neabejotinai primena pakilusią varpą palaimingame gimdos formos Meno medžio pavėsyje. Jau anksčiau pastebėjome, kad dar nerealizuotas idėjas Klimtas išreiškia dvimatėje erdvėje, linijiškai, o tikrovę vaizduoja trimatiškai, skulptūriškai, natūralistine maniera. Šį skirtumą du aptariamų paveikslų stiliai pakylėja į naują antitezės lygmenį. Vyro politinio likimo prižiūrėtojos – furijos – vaizduojamos organiškai, kaip materialios, kūniškos raganos. Jos tikros. Schillerio „bučinį visam pasauliui" giedančios dangiškosios choristės, priešingai, yra pati abstrakčiausia dvimatė grupė, kokią tik Klimtas yra nutapęs. Banguojantys jų gėlėtų drabužių virpesiai siejasi su jusliškesniais



54. Beethoveno frizas, III freskos detalė: Muzika. 1902

moteriškos ekstazės vaizdais Klimto tapyboje, tačiau jų stilizuotas plokštumas reiškia bekūniškumą, kaip bizantiškame angelų lanke.[77] Kontrastinga ir jų erdvinė kompozicija: furijos išdėstytos netaisyklingai ir dinamiškai, o meno angelai išrikiuoti statiškai, net jų *frissons** sukuria vienodą linijinį ritmą. Šie du paveikslai visais aspektais dramatizuoja neigiamą santykį tarp realybės ir idealybės, tarp teisės bei valdžios pasaulio ir meno bei grožio pasaulio. Šiuos du pasaulius simboliškai jungia sekso dviprasmiškumas – jis ir bausmė, ir išsipildymas. Tokia jungtis atitiko Klimto pastangas išlaisvinti instinktus,

* Virpesiai (*pranc*).



55. Beethoveno frizas, III freskos detalė: Poezija numalšina laimės ilgesį. 1902

taip pat ir tai, kokio likimo šios pastangos susilaukė visuomenėje.

Modernios tiesos beieškančio Klimto „Teisė“ yra įstatymais grįstos kultūros kritikos ir maišto prieš ją viršūnė. Beethoveno frize Klimtas aiškiausiai išreiškia meno kaip prieglobsčio nuo modernaus gyvenimo idealą. Čia visiškai nuo istorinio gyvenimo konkretumo atsieta svajotojo utopija yra įkalinta gimdoje – tai per regresiją pasiektas išsipildymas. Orfiška prometėjiškos tradicijos inversija užbaigta. Kapas, kurį tiesos vardan „Muzikoje“ praveria Klimtas, vėl pasiglemžia tai, kas jam priklauso, dabar jau grožio vardan.

VII

Po universiteto krizės Klimtas beveik visiškai metė filosofinę ir alegorinę tapybą. Jo pasitraukimą į meno šventovę Beethoveno parodoje atitiko savotiškas socialinis užsidarymas mažame elito būrelyje. Anksčiau, kai Klimtas buvo Ringštrasės istorizmo vertybių tenkintojas ar filosofiškas secesijos modernybės ieškotojas, jis buvo visuomeninis menininkas. Savo tiesas jis skelbė visuomenei, kurią, bent jau potencialiai, laikė vieninga. Jis troško ir gavo visuomeninių institucijų užsakymų universalioms tiesoms skleisti. Dabar jo veikla susitraukė iki privačios srities, jis tapo rafinuoto Vienos *haute monde* tapytoju ir dekoratoriumi. Turbūt didžiausias paskutinių penkiolikos metų Klimto laimėjimas – moterų portretai; dauguma tų moterų buvo iš turtingų žydų šeimų. Jo vėlyvojoje tapyboje taip pat esama nerūpestingų peizažų, itin gražiai prižiūrėtų sodų. Organinis dinamizmas, būdingas jo stiliui *art nouveau* periodu, dingsta ir atsiranda statiškas, kristalinis ornamentalizmas. Tiek Klimto laikysenos, tiek stiliaus angažuotumas užleido vietą tobulumui.

Po 1902 metų Klimto socialinei, asmeninei ir meninei evoliucijai buvo būdinga viskas, ką Yeatsas įamžino eilėraštyje „Plaukiant į Bizantiją“. Kaip Yeatsas pasitraukia iš Airijos politikos, taip ir Klimtas atsisako bet kokių pastangų bendradarbiauti su Harteliu ir vyriausybe. „Aš noriu viso to atsikratyti [*Ich will loskommen*]“, – prasiveržia Klimtui retame interviu aiškinant sprendimą 1905 metų balandį atsiimti universiteto paveikslus.[78] Šiame naujajame etape taip pat justi, jog Klimtas sensta – apie tai galime spręsti iš to, kad jis – su retomis išimtimis[79] – atsisako seksualinių tyrinėjimų dideliuose paveiksluose ir linksta į netiesioginius simbolinius pareiškimus. Yeatsas palieka Airiją („ši šalis nėra seniems žmonėms“), kur visus „užvaldė juslių muzika“ ir kur niekam „neberūpi nesenstančio intelekto paminklai“. Panašiai Klimtas bando įveikti laikiną gyvybingumą „amžinais kūriniais“. Žinoma, jis nenustoja domė-

tis erotiniu gyvenimu, bet, kaip ir Yeatsas, Bizantijoje ieško naujų formų skausmą ir palaimą nešančiai Eroto galiai prislopinti ir šiose formose sustingdo instinktus, dėl kurių išlaisvinimo kadaise taip ryžtingai kovojo. Taigi kelias veda nuo gamtos prie stilizuotos kultūros, nuo tiesioginio psichofizinės patirties vaizdavimo prie formalių simbolių.[80]

1903 metais paprastai nekeliaujantis Klimtas du kartus vyko į Raveną apžiūrėti San Vitalės mozaikų.[81] Tuo tarpu gabiausi jo bendražygiai iš secesijos sąjūdžio, tie, kurie pasirinko interjero dizainą ir amatus, jau nuo 1899 metų eksperimentavo su mozaikomis ir aukso lakštais. Architektūros ir dekoro srityje Josefas Hoffmannas pirmasis lenktų *art nouveau* organiškų linijų ir formų srautą pakeitė tiesių linijų geometrija – šis stilius netrukus tapo išskirtiniu Vienos architektūros ir amatų bruožu. Po 1903 metų klestinčiose secesijos amatų dirbtuvėse – *Wiener Werkstätte* – geriausi menininkai pirmieji pradėjo dirbti *art deco* maniera, eksperimentuoti su šiam stiliui tipiškomis metalo ir kristalo formomis.[82]

Į amatų sąjūdį Klimtas įsitraukė 1904 metais, kai drauge su Hoffmannu bei kitais Vienos dirbtuvių menininkais dalyvavo projektuojant prabangią vilą Briuselyje – Stocleto namą.[83] Jau Beethoveno frize Klimtas pradėjo tolti nuo erdvinio ankstesnių architektūrinių paveikslų iliuzionizmo, o Stocleto valgomojo kambario frize šio vaizdavimo būdo galutinai atsisakė. Dabar jis sieną traktavo vien kaip sieną, išryškindamas jos plokštumą gausiais dvimačiais ornamentais. Stocleto frize Klimtas bizantiška maniera nutapė milžinišką Gyvenimo medį, o savo erotines figūras aprengė stilizuotais Bizantijos šventųjų drabužiais.[84] Stocleto frizas buvo ramesnė, sublimuota trečiojo Beethoveno paveikslo erotinės utopijos versija, padoriai užmaskuota ir tinkanti pasiturinčiųjų namams puošti.

Vadinamasis auksinis Klimto periodas sutapo su bendresniu secesijos taikomųjų menų dailininkų polinkiu į geometriją ir *art deco*, tačiau kartu, pereidamas prie aukso ir metalo spalvų bei

formų, Klimtas vėl susijungė su savo asmenine praeitimi. Jo tėvas (dabar jau miręs) ir vienas brolių buvo aukso dirbinių graveriai. Klimtas grįžo prie savo praeities jam sunkiu laiku – tai būdinga viduramžį pasiekusio vyro ego krizei.[85] Taigi asmeninė istorija sustiprino meninę Klimto secesijos kolegų įtaką ir stumtelėjo jį prie abstrakcijos ir formalizmo, kurie labai pravertė Klimtui tuomet, kai jam reikėjo rasti naują santykį su socialine tikrove.

Kaip Freudas ir Nietzsche, buržuazinių normų nepaisęs ir modernybės ieškojęs tapytojas iššaukė palaidotas archajiškosios Graikijos instinktų jėgas – Dionisą, Higiėją ir furijas. Dabar jis atsisuko į chronologiškai priešingą graikų istorijos ir kultūros pusę – Bizantiją. Ten jis rado vizualinės kalbos formas, padėsiančias uždaryti Pandoros skrynią. Griežta, neorganiška Bizantijos tvarka galės sutramdyti instinktus ir atitolinti socialinių pokyčių grėsmę. Naująją Klimto meno kryptį vėl galima išreikšti Yeatso žodžiais:

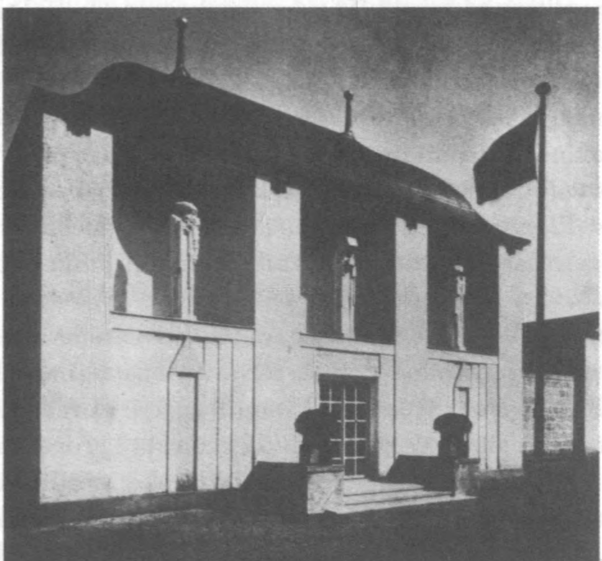
> Išėjęs iš gamtos nepersikūnysiu
> Į jokį natūralų daiktą,
> Tik į tokią formą, kokią graikų auksakaliai išgauna
> Iš kalto aukso ar aukso emalio,
> Kuri apsnūdusiam imperatoriui užmigti neleistų;
> Ar tokią, kur patupdyta ant auksinės šakos giedotų
> Bizantijos ponams ir ponioms
> Praeitį, dabartį ar tai, kas bus.*

Penkerius metus po 1903-iųjų Klimtas susilaikė neeksponavęs savo darbų Vienoje. Tačiau jo aistra kurti neišblėso, ir apie

* *Once out of nature I shall never take*
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

1908 metus jis atskleidė publikai savo pasikeitusios vizijos rezultatus. Naujuosius kūrinius jis pateikė parodai, pavadintai *Kunstschau 1908* ir skirtai išsamiai pristatyti Klimto ir jo kolegų – puikių menininkų ir gražaus gyvenimo stiliaus diktuotojų – laimėjimus. Prieš dešimtį metų pirmajame *Ver Sacrum* numeryje Hermannas Bahras paskelbė secesijos karą su „beveiksme rutina ir sukaulėjusiu bizantizmu“.[86] 1908 metų paroda pademonstravo, kaip smarkiai vizualinės elito kultūros kūrėjų tikslai, veiklos sritis ir stilius nutolo nuo judesio ir krypo į abstraktų, statišką vaizdą.

Dešimt politinio irimo ir ekonominio klestėjimo metų paveikė meno pobūdį ir paskirtį. Šie pokyčiai atsispindėjo jau pačiame Josefo Hoffmanno paviljone, suprojektuotame šiai parodai (56 il.). Secesijos meno šventovė buvo sumanyta iškilminga, neistorine kubistinio radikalizmo dvasia, o *Kunstschau* paviljonas – kaip elegantiška Marijos Teresės laikų vasaros pilaitė



56. Josef Hoffmann. Kunstschau *paviljonas. 1908*

(*Lustschloss*). Visa ekspozicija – keramika, sodo projektas, knygų, drabužių ir baldų dizainas – pasižymėjo neoklasicizmu, nors ir išgryninta bei moderniai išreikštu. Tai liudijo, kad pasitraukiama nuo *art nouveau* dizainui būdingo organinio nuogumo ir grįžtama prie statiško racionalizmo ir tradicijos. Nors užrašas virš paviljono įėjimo atkartojo 1898 metų secesijos šūkį „Kiekvienam amžiui – savas menas", kataloge tapybos skyriui parinktas Oscaro Wilde'o epigrafas atspindėjo visai kitokį požiūrį: „Menas niekad nieko neišreiškia, tik patį save."[87] Taigi ne „modernaus žmogaus veidą", bet paties meno veidą. Kaip turėtume tai suprasti?

Parodos atidarymui skirtoje kalboje (o jas sakydavo retai) Klimtas apibrėžė estetinės subkultūros ribas, į kurias dabar susitraukė jo pasaulis. Jis sakė, kad ši paroda skirta „menininkų bendruomenei [*Künstlerschaft*]", ideāliai kuriančiųjų ir menu besimėgaujančiųjų bendruomenei. Klimtas su širdgėla skundėsi, kad „visuomeniniame gyvenime daugiausia vyrauja ekonominiai ir politiniai dalykai". Taigi menininkai negali pasiekti žmonių labiausiai pageidaujamu būdu – „atlikdami viešas menines užduotis", jiems tenka užsidaryti parodos erdvėje – tai „vienintelis mums likęs kelias".[88] Čia vėl jaučiame kontrastą secesijai, kuri ketino atgaivinti Austriją sukurdama vieningą meno tautą (*Kunstvolk*). Socialinis sluoksnis, kuris realiai niekada nebuvo platus, Klimto grupės manymu, susiaurėjo iki menininko dekoratoriaus ir jo klientų; jų pasauliu tampa estetiškai išprusęs elitas.

Vienas kritikas šią parodą pavadino „šventiniu apsiaustu Klimtui".[89] Čia menininkai pagerbė savo vadą mažne tiek pat, kiek Beethoveno paroda išaukštino Klingerį. Beveik pastato centre Hoffmannas įrengė elegantišką kambarį, primenantį paprastą, satinu išmuštą brangenybių dėžutę, kurioje tilpo didelė paskutinio penkmečio Klimto darbų retrospektyva. Ši galerija leidžia mums patirti, kaip ūmai kito Klimto menas pokriziniu laikotarpiu.

Natūralu, kad, grįždamas į visuomenę kaip elito dailininkas, Klimtas turėjo nukreipti savo talentą į portretų tapybą. Reikia pažymėti, kad jis tapė tik moteris. (Net iki 1903 metų kurtuose paveiksluose su anonimiškomis figūromis, kur dar pasitaikydavo vyrų, jų veidai būdavo beveik visada nusukti į šoną.) 1904–1908 metų trijų portretų cikle Klimtas vis labiau didina aplinkos dominavimą vaizduojamo asmens atžvilgiu. Tačiau pati aplinka – visuomet išgalvotas interjeras – darosi vis nenatūralesnė ir abstraktesnė, jos dizaino elementai kartais tėra gryna puošmena, kartais įtaigūs simboliai. Margaret Stonborough-Wittgenstein, turtingo secesijos globėjo dukters ir filosofo sesers, portrete (IV spalv. il.) moters veidas ir rankos byloja apie tobulą ramybę ir idealų rafinuotumą, tačiau jos charakteris išreikštas menkai. Pagal senesniąją portretų tradiciją modelio kūną visiškai dengia drabužis; pati suknelė nutapyta neryškiai, impresionistiškai, panašiai kaip 1898 metų „Schuberto“ scena. Tačiau fonas kuriamas visiškai naujai: tai hermetiška, stilizuota erdvė, gražus, bet netikroviškas portretuojamosios gyvenimo rėmas. Pati figūra, tūriška ir realistiška, yra tarsi įstrigusi dvimačio dizaino išmonėse. Formalistinis sienų išradingumas suteikia būstui savarankiškos jėgos, užgožiančios būsto gyventojos asmenybę.

Fritzos Riedler portrete aplinkos stilizacija dar smarkiau kėsinasi į žmogiškąjį subjektą (V spalv. il.). Jokios literatūrinės prasmės neturintis radikalus geometriškumas skelbia solidumą ir stabilumą, kurie kažkaip keistai iš visų pusių spaudžia subjektą. Mozaikiškas langas už ponios Riedler išorinį gamtos pasaulį paverčia ornamentų kompozicija, tarsi galvos dangalas įrėminančia moters veidą.[90] Ji įsprausta į savo idealią plaukiančią pilį su stilizuota, nors netiesiogine aliuzija į aristokratijos istoriją.

Pats intensyviausias iš nevisuomeniškų Klimto portretų yra Adele Bloch-Bauer atvaizdas (VI spalv. il.). Ponią Bloch-Bauer regime ne tik visiškai atskirtą nuo gamtos, bet tarsi įkalintą

nejudrioje bizantiškos prabangos aplinkoje. Namai puošia ją, o ji puošia namus. Drabužiai ir būstas susilieja į vieną ištisinį ornamentą ir suplokština moters kūną iki dvimačio vaizdo. Tik jausmingas portretuojamosios veidas ir venų išmargintos rankos liudija įtampos kupiną gležną sielą, glūdinčią po aukso apdaru. Sakralinis, metalinio blizgesio fonas ir simbolinės kaleidoskopo detalės – apskritimai, voliutos, stačiakampiai ir trikampiai – primena tris „Teisės" žynes. Bet 1901 metais Klimtas nuplėšė jų grožio kaukę atskleisdamas žemutinio pasaulio instinktų tiesą, o čia jis tarsi įteisina dirbtinį civilizuoto grožio paviršių. Taigi radikali kultūrinė Klimto misija baigėsi nurimus jo narciziškam įniršiui. Psichologinės nevilties ir metafizinės negalios tapytojas tapo gražaus aukštesniųjų klasių gyvenimo vaizduotoju, gyvenimo, kurį geometriniai grožio rūmai nutolino ir atskyrė nuo paprastų žmonių.

Klimto portretai yra socialinė estetinės-erotinės Beethoveno frizo utopijos paralelė. Nes kas gi yra aukštasis sibaritiškas stilius, jei ne socialiai priimtinas estetinis patenkintų troškimų teigimas? Tačiau būtų klaidinga Klimto socialinį pasitraukimą ir psichologinį užsidarymą laikyti meniniu nuosmukiu. Priešingai, jo perkratytas „aš" atrado naujas meno formas, kurios nelyginant šarvas saugojo jį nuo gyvenimo skausmo. Abstrakcija ir simbolizmas – tai du esminiai naujosios Klimto tapybos bruožai, vis stipriau reiškęsi mūsų aptartuose portretuose. Abstrakcija išlaisvino jausmus iš konkrečios išorinės tikrovės ir apgyvendino juos paties dailininko išgalvotoje formų karalijoje, euristiškai pasirinktoje kaip ideali aplinka.[91] Bet šių didesnių, nejudančių, tektoninių formų viduje švyti mažos dalelės, naudojamos ir kaip simboliai, ir kaip ornamentai. Taigi Bloch-Bauer portrete tomis dalelėmis Klimtas galėjo abstrakčiai užsiminti apie konfliktuojančias psichologines būsenas tiesiogiai nevaizduodamas, ką tos būsenos reiškia, kaip darydavo anksčiau. Įtampa tarp įnirtingai susiraičiusių voliutų ir ramių mozaikinių kvadratų, tarp gundančių akies

formų, lytines lūpas primenančių perskeltų elipsių ir neutralių trikampių – visų šių formalizuotų individualių elementų sugretinimas sukuria prislopintos sprogstamosios jėgos, sukaustytos abstraktaus rėmo, įspūdį. Kaip ir Bizantijos mene, organinę jėgą neutralizuoja kristališkų fragmentų ir dvimatės visumos simetrijos derinys.

Vėliau, kai Klimtas keletą kartų ėmėsi alegorijų ar figūrų tapybos, jis sušvelnino ar net pagražino kovingus savo temų elementus. Arba, jei Klimto laimėjimus apibūdintume pozityviau, išlaikydamas estetinę distanciją jis pažabojo skausmingą šių elementų potencialą. Tą patį kelią nuo ornamentinio natūralizmo iki estetinio tobulumo, kurį Klimtas nuėjo trijuose portretuose (Wittgenstein, Riedler ir Bloch-Bauer), galime matyti ir trijuose paveiksluose-idėjose – tai „Danajė", „Bučinys" bei „Gyvenimas ir mirtis". Kadangi visi trys paveikslai siejasi su jau anksčiau Klimto tyrinėtomis temomis, jie gali vaizdžiai padėti mums suvokti, kaip pasikeitė stiliaus ir egzistencinės pozicijos santykis vėlyvojoje Klimto tapyboje.

„Danajėje" (VII spalv. il.) Klimtas vėl pasitelkė Graikijos dievus modernaus žmogaus būklei išreikšti. Ši paskutinioji iš Klimto graikių neturi nieko bendra su savo pirmtakėmis – Atėne, Nike, Higiėja ar furijomis – androginiškomis, fališkomis moterimis. Atrodo, kad Klimtas nugalėjo moters baimę. Retai kada patenkinto geismo bruožai buvo taip ryškiai perteikti kaip Klimto Danajėje – jos kūną medaus atspalviu užlieja auksinė Dzeuso meilės srovė. Klimtas atrado ramybę – su moterimi, kuri nebėra grėsmingai nepasotinama, bet palaimingai susirietusi priima meilę. Klimtas vėl supriešina du raiškos būdus. Pasyvią Danajės aistrą jis tapo natūralistiškai, o veiksmą – simboliškai. Mitinį aukso lietų Klimtas perteikia į chromosomas panašiomis biologinėmis formomis, galiausiai prideda grynai savitą simbolį: vertikalų stačiakampį – vyrišką principą, bekompromisinį, kampuotą ir juodą kaip mirtis. Tai stipri detalė, disonuojanti su harmoninga Eroto ir turto sąjunga.

„Bučinyje“ (VIII spalv. il.) Klimto „auksinis“ stilius pasiekė kulminaciją. *Kunstschau* parodoje, o ir vėliau „Bučinys“ tapo populiariausiu jo paveikslu. Jutimiško įspūdžio stiprumas pasiekiamas realistinio vaizdo sąskaita išplečiant simbolinį. Beethoveno frizo „Išsipildyme“ (55 il.) ir dar ryškiau „Danajėje“ erotinis efektas išreiškiamas plastiškais nuogais kūnais; „Bučinyje“ kūnas yra uždengtas, tačiau jutimišką efektą sustiprina gestų bei glamonių linijos. Drabužių ir gėlėto pagrindo, ant kurio klūpo įsimylėjėliai, ornamentai taip pat naudojami kaip simboliai. Vyro ir moters drabužių ornamentika yra griežtai kontrastinga. „Danajėje“ tebuvo vienintelis stačiakampis – falinis Dzeuso simbolis, o „Bučinyje“ vyro apsiaustas nuaustas iš daugybės stačiakampių. Moters suknelė išmarginta kiaušinio-gėlės simboliais. Tai ne tradiciniai, bet Klimto sugalvoti simboliai, ištraukti iš jo pasąmonės saugyklos. Du apibrėžti seksualinių simbolių laukai sudaro priešybių vienybę, juos sujungia virpanti aukso drobė, kurios fone jie nutapyti. Nuo judesio ir literatūrinės aliuzijos meno perėjęs į statiškos abstrakcijos meną, Klimtas „Bučinyje“ naudoja netiesiogiai idėjas reiškiantį simbolinį koliažą, kuriuo dar kartą perteikia stiprų, bet dabar jau harmoningą erotinį jausmą.

Paveiksle „Mirtis ir gyvenimas“ (IX spalv. il.) Klimtas vėl susigrumia su tokia filosofine tema, kuri rūpėjo jam nuo tada, kai *Nuda veritas* ištiesė veidrodį moderniam žmogui.[92] Šiame paveiksle žmonijos masė susitelkusi dešinėje, o kairėje vyrauja vieniša figūra; taigi savo tema ir struktūra jis primena „Mediciną“ (plg. 46 il.). „Medicinoje“ mieguista nėščia moteris plūduriuoja kairėje. Vingiuojančio susiraizgiusių žmonių srauto viduryje tūno pražūtį skleidžianti mirtis. *Kunstschau* paveiksle, priešingai, mirtis išskiriama iš žmonių masės. Ji iš šalies stebi į juslių palaimą nugrimzdusią žmoniją. Dabar žmonija vaizduojama statiškai – gulinti ant margos gėlių paklotės. Tarp žmonių viešpatauja meilė, o mirtis – svetima jėga – atsiduria už žmonijos. Ryškios kaip saldainių popierėliai Klimto nutapytos mozaikos

spalvos struktūrinę įtampą paverčia maloniu kontrastu. Universiteto paveiksluose Klimtas sukūrė paslaptingą atmosferos gelmę, o čia jis tenkinasi išpuošta dvimate erdve, savaime bylojančia apie utopinį nusiraminimą, į kurį jį atvedė „prisitaikymas" prie tikrovės. Siaubas užleidžia vietą padorumui, egzistencinė tiesa – polianiškam* grožiui.

Apie 1908 metus, paveiktas susidūrimo su visuomene traumos, psichofilosofinis maištininkas Klimtas grįžo prie dailininko dekoratoriaus vaidmens, kuriuo pradėjo savo karjerą Ringštraseje. Bet drauge su visais tais, kuriuos apvylė istorijos ir gamtos lūkesčiai, jis visam laikui nutraukė ryšį su istorija kaip prasmės šaltiniu ir su fiziniu realizmu kaip teisingu vaizdavimo būdu. Iš istorijos, laiko ir kovos tikrovės jis negrįžtamai perėjo į estetinės abstrakcijos ir socialinės rezignacijos tikrovę. Tačiau per savo secesinę *voyage intérieur*, kurioje jo ikonografinis vedlys dažnai būdavo graikų mitas, Klimtas atvėrė naujus psichologinės patirties pasaulius. Jis metė šiuos eksperimentus ir pasitraukė į trapų estetinį Vienos *haut monde* prieglobstį, bet jo ieškojimus atskleisdamos naujas gelmes tęsė jaunesnės ekspresionistų sąjūdžio sielos.

[1] Klimto kolega prisimena, kaip paveikslui parinkti žmonės triukšmingai reikalavo geresnių vietų; tapti įamžintam kaip nuolatiniam Dvaro teatro žiūrovui buvo nepaprastai svarbu kiekvieno socialiniam statusui.

[2] Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: Dokumentation*, Wien, 1969, p. 84, 88, 97–98.

[3] Romėnišką secesijos ideologijos formuluotę parengė Maxas Burckhardas (1854–1912). Jis buvo Nietzschės gerbėjas, pažangių politinių pažiūrų žmogus bei aukštą postą užimantis administracinės teisės reformatorius. 1890 metais Burckhardas metė politiko bei teisininko karjerą ir tapo Dvaro teatro direktoriumi, o praradęs šį postą – vienu iš secesijos žurnalo *Ver Sacrum* redaktorių. Jis bendradarbiavo su daugelio sričių „Jaunaisiais": politikos, literatūros ir vaizduojamųjų menų. Apie *die Jungen* apskritai žr. Carl

* Poliana – amerikiečių rašytojos E.H. Porter (1868–1920) istorijų veikėja, visur įžvelgianti gėrį.

E. Schorske, „Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna“, *Daedalus*, 1978, ruduo, p. 111–122.

[4] *Ver Sacrum*, nr. 1, 1898, sausis, p. 1–3.

[5] Freudas teigia, kad jautis gali simbolizuoti archetipinį tėvą: „Atrodo, kad iš pradžių Dzeusas buvęs jaučiu. Mūsų tėvai kaip dievą garbino jautį, kol patyrus persų įtaką įvyko sublimacija.“ 1901 metų liepos 4 dienos Freudo laiškas Wilhelmui Fliessui, in Sigmund Freud, *The Origins of Psycho-analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887–1902*, sudarytojai Marie Bonaparte, Anna Freud ir Ernst Kriss, vertėjai Eric Mosbacher ir James Strachey, New York, 1954, p. 333.

[6] Žr. p. 73–74, 82–85.

[7] Geriausiai secesijos pastatą ir jo architektą apibūdino Robert Judson Clark, „Olbrich and Vienna“, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, t. VII, 1967, p. 27–51.

[8] J.M. Olbrich, „Das Haus der Sezession“, *Der Architekt*, t. V, 1899, sausis, p. 5.

[9] Wilhelm Schölermann, „Neue Wiener Architektur“, *Deutsche Kunst und Dekoration*, t. III, 1898–1899, p. 205–210.

[10] Šį šūkį patys menininkai pasirinko iš sąrašo, kurį jų prašymu sudarė jiems prijaučiantis meno kritikas Ludwigas Hevesi. Žr. Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, Wien, 1906, p. 70, išnaša.

[11] „Naujomis temomis rašome senas eiles.“ Helmut A. Fiechtner, *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, Wien, 1949, p. 52.

[12] Apie didelį Nietzschės populiarumą tarp Vienos avangardinės inteligentijos žr. William J. McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, New Haven, 1974, passim.

[13] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, vertėjas F. Golffing, Garden City, 1956, p. 52.

[14] Naujasis didelio formato paveikslas nutapytas 1899 metais Hermanno Bahro darbo kabinetui. Žr. Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 198–199.

[15] Fritz Novotny ir Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg, 1967, p. 70.

[16] Aš sutrumpinau pilną šios įstaigos pavadinimą *Ministerium für Kultur und Unterricht* (Kultūros ir švietimo ministerija). Ši ministerija buvo atsakinga už religijos, švietimo ir kultūros politiką.

[17] Plačiau apie šį ginčą žr. Alice Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, *Albertina Studien*, t. II, 1964, p. 138–169. Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Wien, 1903, pateikia vertingą dokumentų kolekciją.

[18] Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 208.

[19] Peter Vergo, „Gustav Klimt's ‚Philosophie‘ und das Programm der Universitätsgemalde“, *Mitteilungen der Oesterreichischen Galerie*, t. XXII/XXIII, 1978–1979, p. 94–97.

[20] Vergo atskleidžia, kad sceninės pirmojo Erdos pasirodymo *Reino aukse* pastabos ir jos kalbos turinys visiškai atitinka Klimto spalvas ir kompoziciją. Žr. 19 šio skyriaus paaiškinimą.

[21] Nėra jokių įrodymų, kad Mahleris būtų turėjęs kokią nors tiesioginę filosofinę įtaką Klimtui. Tapytojas tikriausiai gerai Mahlerio ir nepažinojo, kol pastarasis 1902 metais vedė Almą Schindler, Klimto pažįstamą nuo vaikystės. Tačiau nuo 1897-ųjų, kai Mahleris buvo paskirtas Operos direktoriumi, jie abu maišėsi panašiuose socialiniuose ir intelektiniuose sluoksniuose, persmelktuose Wagnerio ir Nietzschės idėjų. Abu lankydavosi profesoriaus Zuckerkandlio namuose, abu gerai pažinojo jo draugą – Nietzschės advokatą Maxą Burckhardą, Dvaro teatro direktorių ir *Ver Sacrum* redaktorių. Kai priverstinai pasitraukęs iš Dvaro operos Mahleris pagaliau iš Vienos vyko į Ameriką, Klimtas su kitais dirigento gerbėjais atėjo į geležinkelio stotį su juo atsisveikinti. Plg., pvz., Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, 1965, p. 18, 22–26; Berta Szeps-Zuckerkandl, *My Life and History*, vertėjas John Sommerfield, London, 1938, p. 143–144, 151; Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, vertėja Inge Goodwin, New York–Washington, 1973, p. 218.
Iš pradžių Mahleris savo Trečiajai simfonijai davė Nietzschės esė „Die fröhliche Wissenschaft“ pavadinimą. Puiki šio kūrinio ir Mahlerio kaip „metamuzikinio kosmologo“ analizė austriško Nietzschės kulto kontekste pateikiama McGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*, p. 120–162. Taip pat žr. Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, New York, 1973, t. I, p. 806–807.

[22] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV dalis, „Das trunkene Lied“, ypač 8 ir 10 skirsniai. „Vidurnakčio daina“ yra kartojama 12 skirsnyje.

[23] Iš pradžių Klimtas alegorinę *Wissen* figūrą buvo sumanęs tradiciškai – mąsliai palinkęs sėdinčios moters profilis, kaip Rodino mąstytojo. Tik 1899 metais jis nutarė ją pakeisti Nietzschės vidurnakčio dainininke, drąsiai atsisukusia tiesiai į mus. Plg. Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 214–216, il. 311–315.

[24] Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV dalis, „Das trunkene Lied“, 10 skirsnis.

[25] Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“, p. 152–154. Čia dalimis pateikiamas peticijos tekstas.

[26] Ibid., p. 153.

[27] Emil Pirchan, *Gustav Klimt*, Wien, 1956, p. 23.

[28] *Neue Freie Presse*, 1900, kovo 30; kovo 28. Cit. iš Bahr, *Gegen Klimt*, p. 27, 22–23.

[29] Otto Neurath, *Le Développement du Cercle de Vienne*, Paris, 1935, p. 40.

[30] Albert Fuchs, *Geistige Strömungen in Oesterreich, 1867–1918*, Wien, 1949, p. 147–155.

[31] *Die Fackel*, nr. 36, 1900, kovas, p. 16–19.

[32] *„...nicht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die hässliche Kunst."* Šis interviu, taip pat pokalbis su Franzu Exneriu pateikiami Bahr, *Gegen Klimt*, p. 22–23. Fizikas Franzas Exneris ir labiau žinomas jo brolis fiziologas Sigmundas, garsaus 1848 metų Austrijos švietimo reformos rėmėjo sūnūs, irgi buvo Klimto oponentai, matyt, dėl liberalių racionalistinių pažiūrų.

[33] Bahr, *Gegen Klimt*, p. 27–28.

[34] Max Dvořak, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München, 1929, p. 291. Dvořako parašytuose Rieglio (p. 277–298) ir Wickhoffo (p. 299–312) nekrologuose rasime puikų jų reikšmės įvertinimą.

[35] Franz Wickhoff, „Die Bibliothek Julius II", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, t. XIV, 1893, p. 49–64.

[36] „Was ist hässlich?" Šios paskaitos nėra Wickhoffo rinktiniuose raštuose. Aš ją aptariu remdamasis išsamiu pranešimu, pasirodžiusiu laikraštyje *Fremdenblatt* 1900 metų gegužės 15 dieną. Pranešimo tekstą žr. Bahr, *Gegen Klimt*, p. 31–34.

[37] Richard Charmatz, *Oesterreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907*, 2-as leidimas, Leipzig, 1911–1912, t. II, p. 153, 195.

[38] Bendra Koerberio administracijos apžvalga pateikiama ibid., t. II, p. 139–159. Ministerijos politinis kontekstas ir konstitucinis pobūdis išsamiausiai aptariami: Alfred Ableitinger, *Ernest von Koerber und das Verfassungsproblem im Jahre 1900*, Wien, 1973. Ypač įdomūs memuarai apie programos sumanymą ir ekonominius aspektus: Rudolf Sieghart, *Die letzten Jahrzehnte einer Grossmacht*, Berlin, 1932, p. 34–51, 56–60. Alexander Gerschenkron, *An Economic Spurt That Failed*, Princeton, 1977, teigia, kad Boehm-Bawerkas sabotavo daug žadančią Koerberio ekonominę programą; kultūrinė programa neaptariama.

[39] Berta Szeps-Zuckerkandl, *My Life and History*, p. 142–143; idem, „Wiener Geschmacklosigkeiten", *Ver Sacrum*, nr. 2, 1898, vasaris, p. 4–6.

[40] Allgemeines Verwaltungsarchiv, *Protokoll des Kunstrates*, 1899, vasario 16.

[41] Hartelis padarė pavyzdinę išsilavinusio liberalaus biurokrato karjerą. Dėl savo akademinių sugebėjimų, takto ir aristokratų globos audėjo sūnus iškilo iki švietimo valdininko ir išsitarnavusio bajoro. Nuo 1896 iki 1899 metų jis vadovavo skyriui, atsakingam už aukštąsias ir vidurines mokyklas. Jis suvaidino lemiamą vaidmenį atveriant universitetų duris moterims ir kantriai sprendžiant nacionalistinių studentų bruzdėjimų klausimus. Kaip ir daugelis kitų pažangių liberalų, Hartelis buvo fanatiškas Wagnerio gerbėjas, tačiau nepakentė antisemitizmo. Parlamente siautėjant antisemitiniams išpuoliams, jis kovojo už tai, kad literatūros premija būtų suteikta Arthurui Schnitzleriui. Nepaisant akiniuoto mokslinčiaus išvaizdos, jis garsėjo savo sąmoju „antrosios visuomenės" salonuose, kuriuose vis dar susitikdavo ir laisvai bendraudavo valstybės žmonės ir intelektualai. Plg. A. En-

gelbrecht, „Wilhelm Ritter von Hartel", *Biographisches Jahrbuch für die Altertumswissenschaft*, t. XXXI, 1908, p. 75–107.

[42] *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XV priedas ir t. XVI, 1895. Wickhoffo darbo dalį į anglų kalbą išvertė ir redagavo S. Arthur Strong, *Roman Art: Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting*, New York, 1900.

[43] Wickhoffo laiškas Riegliui (data nežinoma), cit. iš Dvořak, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, p. 309.

[44] Žr., pvz., Allgemeines Verwaltungsarchiv, *Protokoll des Kunstrates*, 1899, p. 4; ibid., 1900, p. 9–10.

[45] Hans Ostwald, *Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines Aufsätze, lerischen Schaffens*, disertacija, Baden, 1948, p. 24.

[46] Otto Wagnerio Pašto taupomasis bankas ir Šteinhofo ligoninės bažnyčia buvo turbūt radikaliausi modernūs monumentalūs pastatai, pastatyti Europos valstybėje nuo Eifelio bokšto iškilimo 1889 metais. Kolomanas Moseris sukūrė 1908–1913 metų pašto ženklų serijas. Alfredas Rolleris tapo Gustavo Mahlerio vadovaujamos Dvaro operos scenos dailininku. Secesijos menininkai – ypač energingasis Otto Wagneris – dažnai skundėsi, kad jiems nepavyksta laimėti konkursų ar valstybės postų, bet jiems sekėsi išties gerai, jei prisiminsime tai, jog didžiulė visuomenės dalis jų menui buvo priešiška. Menų ir amatų mokykla buvo mokymo institucija, nuo 1899 metų virtusi pagrindine secesijos tvirtove. Secesijai priklausė architektas Josefas Hoffmannas, tapytojai Kolomanas Moseris, Alfredas Rolleris ir Felicianas von Myrbachas (direktorius) bei skulptorius Arthuras Strasseris – visi buvo paskirti dėstyti šioje mokykloje.
Menų tarybos protokoluose rasime stulbinančių pavyzdžių, rodančių, su kokia energija ir nuoširdumu Wagneris, Mollis ir Rolleris gynė moderniųjų menininkų interesus. Plg., pvz., Allgemeines Verwaltungsarchiv, *Protokoll des Kunstrates*, 1899, vasario 16; 1900, gegužės 12; Alfredo Rollerio memorandumą kultūros ministrui von Harteliui apie Modernaus meno galerijos ir jos kolekcijos kūrimą 1901 metų spalį. Apie tai, kaip secesija taryboje darė visuomeninį spaudimą moderniųjų menininkų naudai, žr. *Ver Sacrum*, 1900, p. 178. Savo memuaruose vienas žemesnio rango ministerijos valdininkas pateikia šiek tiek pagiežingą tarpusavio pagyrų ir kėdžių dalijimosi taryboje vaizdą; tačiau jis visiškai patvirtina modernaus sąjūdžio kaip interesų grupės valstybės aparate veiksmingumą. Plg. Max von Millenkovich-Morold, *Vom Abend zum Morgen*, Leipzig, 1940, p. 203–205. Apie dėstytojų postus žr. Peter Vergo, *Art in Vienna, 1898–1918*, New York, 1975, p. 129–130.

[47] Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", p. 153.

[48] Cit. iš Bahr, *Gegen Klimt*, p. 35. Apie *Deutsches Volksblatt* poziciją vokiečių nacionalistų ir socialinių krikščionių antisemitizmo atžvilgiu žr. William A. Jenks, *Vienna and the Young Hitler*, New York, 1960, p. 126 ir tolesni.

[49] Franz Ottmann, „Klimt's ‚Medizin'", *Die Bildenden Künste*, t. II, 1919, p. 267–272. Autorius pateikia puikią „Medicinos" analizę.

[50] Cit. iš Bahr, *Gegen Klimt*, p. 59.

[51] Žr. J.J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Gesammelte Werke*, Basel, 1943, t. IV, p. 166–168. Aš nežinau, ar Klimtas savo išsamioje Higiėjos ir gyvatės ikonografijoje rėmėsi Bachofeno veikalu.

[52] Bahr, *Gegen Klimt*, p. 41–59.

[53] Kritikos spaudoje pavyzdys pateikiamas ibid., p. 41–59.

[54] Ibid., p. 47–49.

[55] Cit. iš Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", p. 168, 87 pastaba. Von Hartelis išdidžiai priminė tai, kad Klimto „Filosofija" 1900 metų Paryžiaus parodoje laimėjo aukso medalį.

[56] Ibid., p. 154.

[57] *Kunstchronik*, t. XIII, 1901–1902, p. 191–192. Šiame leidinyje pranešama, kad laukiama patvirtinimo, bet, aišku, jo taip ir nesulaukta. Taip pat žr. Novotny ir Dobai, *Gustav Klimt*, p. 386.

[58] Friedrich Jodl, „Über Bedeutung und Aufgabe der Aesthetik in der Gegenwart", *Literaturblatt, Neue Freie Presse*, 1902, balandžio 20, p. 36–40.

[59] Apie paaukštinimo reikšmę Freudo intelektineje raidoje žr. IV skyrių. Apie paskutinį paaukštinimo etapą, kurio svarbiausius momentus čia paminėjau, išsamiausiai rašo Kurt R. Eissler, „Ein zusätzliches Dokument zur Geschichte von Freuds Professur", *Jahrbuch der Psychoanalyse*, t. VII, 1974, p. 101–113.

[60] Theodor Gomperz, *Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit*, redaktoriai Heinrich Gomperz ir Robert A. Kann, Oesterreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, t. 295, 1974, p. 15, 70–72.

[61] Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, New York, 1953, t. I, p. 55–56.

[62] 1901 metų lapkričio 25 ir gruodžio 8 dienos Freudo laiškai Elise Gomperz; 1902 metų kovo 11 dienos Freudo laiškas Wilhelmui Fliessui, *Letters of Sigmund Freud*, sudarytojas Ernst L. Freud, vertėjai Tania ir James Stern, New York–Toronto–London, 1964, p. 241–245. Eissler, „Ein zusätzliches Dokument zur Geschichte von Freuds Professur", p. 104. Freudas tikriausiai nežinojo, kad paties Theodoro Gomperzo santykiai su Harteliu buvo šiek tiek pašliję dėl konkurencijos akademinės karjeros pradžioje, nežinojo jis ir to, kad Gomperzas, nors galbūt ir labai vertino Freudo kaip vertėjo darbą, nepasitikėjo jo terapijos metodais gydant žmoną. Plačiau apie pirmąjį punktą žr. Gomperz, *Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit*, p. 70–71, 309–310. Hartelio mirties proga Gomperzas parašė šiek tiek šaltoką panegiriką laikraštyje *Neue Freie Presse*, 1907, sausio 16, cit. iš Gomperz, *Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit*,

p. 412–413; apie didėjantį Gomperzo susirūpinimą Freudo hipnotine ir kalbos terapijomis 1893 ir 1894 metais žr. ibid., p. 170, 234–237, 251. Ponia Gomperz neabejojo savo gydytoju ir tarpininkavo jam, tačiau ministrą paveikti būtų buvę galima tik su jos vyro pagalba.

[63] Čia aš remiuosi įtikinamu Eisslerio pasakojimu, „Ein zusätzliches Dokument zur Geschichte von Freuds Professur", p. 106–108.

[64] 1902 metų kovo 11 dienos laiškas Fliessui, *Letters of Sigmund Freud*, p. 245.

[65] Žr. Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", p. 161–163; Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 321–326.

[66] Šią datą pagal tapybos stilių nustatė Dobai, žr. Novotny ir Dobai, *Gustav Klimt*, p. 330.

[67] Viename iš daugelio aštriai Klimtą kritikuojančių straipsnių Karlas Krausas sardoniškai pažymėjo, kad „jau anksčiau miglotas mintis ryškiomis spalvomis reiškęs menininkas norėjo nutapyti ‚Teisę', bet išėjo simboliškas baudžiamasis įstatymas". Taigi Krausas perprato Klimto paveikslo esmę, bet visiškai nesuvokė jo kritinės intencijos. *Die Fackel*, nr. 147, 1903, lapkričio 21, p. 10.

[68] Apie Tooropą 1900 metų secesijos parodoje žr. Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, p. 241; apie „Teisę" apskritai – p. 444–448; apie Tooropą ir Klimtą – p. 449–450. Taip pat žr. straipsnį apie Tooropą, *The Studio*, t. I, 1893, p. 247; ten pateikiama ir Tooropo „Trijų nuotakų" iliustracija.

[69] Žr. informatyvią įžangą į Aeschylus, *The Oresteia*, vertė ir įžangą parašė Robert Fagles, New York, 1975, passim, ypač p. 3–13, 60–85.

[70] Graikų mitologijoje pati furijų (erinijų) kilmė siejasi su seksualiniu smurtu. Jos gimė iš išbarstytos kastruoto tėvo – titano Urano sėklos.

[71] „Medicinos" paveikslo figūra, tapusi „Auksinės žuvelės" pagrindu, paskutiniame paveikslo variante, kurį matome 46 iliustracijoje, buvo užtapyta. Žr. Novotny ir Dobai, *Gustav Klimt*, il. 124, p. 325; Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 260.

[72] Hevesi, *Acht Jahre Sezession*, p. 446.

[73] Novotny ir Dobai, *Gustav Klimt*, p. 325.

[74] Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 346.

[75] Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, vertėja Inge Goodwin, New York, 1973, p. 163–164.

[76] *„Seid umschlungen ihr Millionen."*

[77] Paprastai aiškinama, kad Klimto choro koncepciją paveikė Ferdinandas Hodleris. Žr. Vergo, *Art in Vienna*, p. 74–75; Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 334 ir il. 406, 408.

[78] Šiame interviu Bertai Szeps-Zuckerkandl Klimtas prisipažįsta, kaip jį slėgė nuolatiniai ministerijos nepritarimo ir nepasitenkinimo ženklai. Jo skundas virsta troškimu nutraukti visus ryšius: „Gana cenzūros. Aš pasikliausiu tik savimi. Aš noriu ištrūkti." Strobl, „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt", p. 161–163.

[79] Paminėtinos „Danajė“ ir „Salomėja“ (1909). Žr. toliau p. 277–278.

[80] Už palyginimą su Yeatsu esu dėkingas profesorei Ann Douglas. Puikią vėlyvojo Yeatso periodo pažiūrų ir jų pasireiškimo eilėraštyje „Plaukiant į Bizantiją“ analizę pateikia Richard Ellman, *Yeats: The Man and the Masks*, New York, 1948, XVI skyrius.

[81] Nebehay, *Gustav Klimt*, p. 495.

[82] Rupert Feuchtmüller ir Wilhelm Mrazek, *Kunst in Oesterreich, 1860–1918*, Wien, 1964, p. 109–122; Oesterreichisches Museum für Angewandte Kunst, *Die Wiener Werkstätte*, katalogas, Wien, 1967, p. 11–16.

[83] Stocleto namas yra vienas iš nedaugelio išsamiai aptartų ano periodo Vienos menininkų pastatų. Žr. Eduard I. Sekler, „The Stoclet House by Josef Hoffmann“, *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, p. 228–244.

[84] Jaroslav Leshko, „Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde“, *Mitteilungen der oesterreichischen Galerie*, t. XII, 1969, p. 21–23. Autorius pabrėžia, kad Stocleto frizo voliutas ir auksą įkvėpė Mikėnų kultūra, tačiau pripažįsta, kad apskritai pirminis pavyzdys buvo Ravena.

[85] Už šią pastabą, išsakytą per diskusiją apie Klimtą, esu dėkingas dr. Charlesui Kligermanui. Ši diskusija vyko Kohuto istorijos ir psichoanalizės simpoziume Čikagoje 1973 metų birželio 2 dieną.

[86] *Ver Sacrum*, nr. 1, 1898, sausis, p. 5.

[87] *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien, 1908, p. 23.

[88] Ibid., p. 4, 3.

[89] Josef-August Lux, in *Deutsche Kunst und Dekoration*, t. XXIII, 1908–1909, p. 44: „[...] Klimto dievinimas, kurio, mano galva, jis nusipelnė. Klimtas yra meno viršūnė.“

[90] Galvos dangalo efektas primena Velasquezo Austrijos karalienės Marianos portretą (1646). Šį panašumą pastebėjo Alessandra Comini, *Gustav Klimt*, New York, 1975, p. 15.

[91] Robert Goldwater, „Symbolic Form: Symbolic Content“, in *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art*, Acts of the International Congress of the History of Art, t. IV, 1963, p. 111–121. Čia išsamiai aptariami panašūs dalykai simbolistinės tapybos raidoje.

[92] Kada sumanytas šis paveikslas, nežinoma. Dobai kataloge teigiama, jog jis pradėtas „prieš 1911 metus, pataisytas 1915 metais“. Žr. Novotny ir Dobai, *Gustav Klimt*, p. 357–358. Kituose paskutinio dešimtmečio filosofiniuose paveiksluose, tokiuose kaip „Mergina“ (1913), „Nuotaka“ (1917–1918), „Kūdikis“ (1917–1918), „Adomas ir Ieva“ (1917–1918), Klimtas panašiai užtušuoja nemalonius gyvenimo aspektus. Jo vėlyvojo stiliaus, pasižyminčio linksmomis ornamentinėmis spalvomis bei sveikai tvirtomis gėlių, augalų ir žmonių formomis, čia netyrinėsime.

VI SKYRIUS

Sodo pasikeitimas

„Sunku grumtis su esama socialine tvarka, bet dar sunkiau postuluoti nesamą.“[1] Šiuose Hugo von Hofmannsthalio žodžiuose girdime skambant dvidešimtąjį amžių, kai europietiška sąmonė prarado sugebėjimą kurti patenkinamas utopijas. Anksčiau, tuoj po Prancūzų revoliucijos, dauguma rašytojų būtų manę atvirkščiai nei Hofmannsthalis. Jiems buvo lengviau nubrėžti idealios santvarkos kontūrus, nei susiremti su egzistuojančia socialine tikrove.

Kol menininkas žino, kokios yra jo vertybės, ir žino, kad visuomenė jas sankcionuoja ir remia, o gal net išpažįsta, socialinė tikrovė jam gali būti kaip priekalas literatūros kūriniams kurti. Tačiau kai įvykiai nepateisina istorijos lūkesčių arba kai visuomenės paramos netekusios menininko vertybės tampa abstrakčios, Hofmannsthalio problema apibrėžti nesamą socialinę tvarką darosi svarbesnė nei tradiciškesnis kovos su egzistuojančia visuomene klausimas. Neišvengiamai naujai suvokiamas menininko vaidmuo: neužtenka vien atspindėti tradiciškai priimtinų vertybių ir socialinės tikrovės santykį, reikia skelbti

tiesas žmonėms, kurie ilgisi socialinės tvarkos savaime. Taigi mano tema yra šios literatūros funkcijos socialinės tvarkos atžvilgiu atsiradimo etapai, o temos kontekstas – liberalios Austrijos kultūra.

Kai Europos menininkai imdavosi sunkaus uždavinio susigrumti su egzistuojančia tvarka, o devynioliktajame amžiuje jie tai darydavo dažnai, socialinis realizmas iškildavo kaip vyraujantis literatūros metodas. Kad laimės ir garbės ieškantis herojus galėtų susiremti su visuomene, būtina turėti tvirtą šios visuomenės esmingiausių bruožų, jos tendencijų, stipriųjų ir silpnųjų vietų vaizdą. Priklausomai nuo autoriaus kritinės pozicijos jo herojus gali būti susikibęs su visuomene mirtinose grumtynėse, kaip Stendhalio Žiuljenas Sorelis, arba gali būti formuojamas visuomenės, jos įkalintas, kaip Émile'io Zola Nana; bet kuriuo atveju socialinis realizmas reiškia herojaus ir aplinkos jungtį. Dėmesys žmogaus gyvenimui atskleisdavo visuomenės būklę, kruopščiai piešiama socialinė aplinka išryškindavo žmogaus būklę. Kaip vaizdžiai parodė Erichas Auerbachas, veikėjo ir vietos, individo ir tuometinės aplinkos susipynimas yra išskirtinis realizmo bruožas.[2] Kuo giliau ir tiksliau autorius prasiskverbia į socialinę struktūrą, tuo labiau jam tinka terminas „socialinis realizmas“. Devynioliktajame amžiuje ši romano tendencija, pavyzdžiui, Zola kūryboje, galiausiai įgavo grynai sociologinio tyrimo pobūdį.

Palyginti su kitomis didelio literatūrinio produktyvumo šalimis, devynioliktojo amžiaus Austrijos socialinio realizmo sąjūdis beveik nepaveikė. Dauguma autorių, kuriuos galėtume priskirti šiai mokyklai, iš esmės yra nežinomi už Austrijos ribų. Socialinio realizmo plėtojimąsi silpnino tiek barokinės fantazijos tradicijos jėga, tiek Austrijos viduriniosios klasės nesugebėjimas atsiskirti nuo aristokratijos. Tačiau Austrijos literatūra rado kitų būdų, kaip atspindėti kultūros vertybių ir besikeičiančios socialinės struktūros santykio problemą. Vienas tokių būdų buvo sodo įvaizdis. Nuo senų laikų sodas vakariečiui

buvo rojaus veidrodis, pagal kurį jis vertino savo laikiną būtį. Pasirodydamas esminiais momentais austrų literatūroje, sodo įvaizdis padeda išskirti besiformuojančio kultūros ir socialinės struktūros, utopijos ir tikrovės santykio etapus. Senajai imperijai tolydžio yrant, ribota sodo erdvė fiksuoja ir išreiškia kintančias Austrijos išsilavinusios viduriniosios klasės pažiūras.

I

1857 metais Adalbertas Stifteris išleido romaną *Bobų vasara* (*Der Nachsommer*). Visuotinai austrų realizmo šedevru laikomas romanas buvo suprastas kaip atsakymas į ano laikmečio socialines politines problemas. Tačiau šios problemos knygoje niekur neiškyla atvirai, neaprašoma joje ir istorinė visuomenės raida – visa tai išreiškiama netiesiogiai, atsargiomis užuominomis. Stifteris nepateikia visuomenės negalių simptomų, bet iškart imasi gydymo. O gydoma *auklėjimu* (*Bildung*), lavinant žmogų holistine prasme. *Bobų vasara* yra utopinis *auklėjamasis romanas* (*Bildungsroman*), sudarytas iš realistinių elementų.

1806 metais gimusio Stifterio vertybės ir pasaulėžiūra susiformavo ramiu laiku, prieš 1848-ųjų audrą. Jis buvo ganėtinai nepolitiškas bydermejeriškas liberalas, „*ein Mann des Masses und der Freiheit*",[3] kuriam lemiama tapo revoliucijos patirtis, pakirtusi jo tikėjimą žmogaus prigimtimi. Kaip ir daugelis amžininkų, Stifteris iš pradžių sveikino revoliuciją, bet, tvarkai sugriuvus, baisėdamasis nuo jos atšlijo. Politiką suvokdamas kaip etikos sritį, jis manė, kad tvarkos žlugimas yra ne istorinių ar socialinių „jėgų" padarinys, bet siautėjančių žmogaus aistrų rezultatas. Klasikine kantiška maniera Stifteris tikėjo, kad tvarka ir aistrų pažabojimas yra būtini ir neatsiejami nuo individo bei valstybės laisvės: „tikra laisvė reikalauja didžiausios savitvardos ir savo norų apribojimo. [...] Todėl pikčiausi ir vieninteliai laisvės priešai yra geismų ir troškimų [*Begierden und*

Neigungen] užvaldyti žmonės, siekiantys bet kokiomis priemonėmis juos patenkinti."[4] Stifterio politiniai komentarai savo turiniu ir forma nesiskyrė nuo moralinių pamokslų. Jis niekino romantinius poetus, davusius valią stipriems žmogiškiems jausmams, taip pat jį baugino ir politiniai radikalai:

> Netikėkite karštakošiais, žadančiais suteikti jums visišką laisvę ir apipilti amžinomis gėrybėmis; dažniausiai tai savo jausmų jėgos sugadinti žmonės, kuriuos jausmai gena išsikovoti plačią veiksmų erdvę ir kuo didesnį savo norų patenkinimą; pasiekę savo tikslus, šie žmonės smunka vis žemyn ir drauge nusitempia visus tuos, kurie jais pasitikėjo.[5]

Asmeninės aistros veda į politinį chaosą, o jį įveikti turi asmeninė disciplina. Stifteris teigė, kad tik moralūs individai gali palaikyti laisvas institucijas. Žmonės nesubrendo moraliai, kad galėtų būti laisvi, ir todėl revoliucija sunaikino tą laisvę, kurią jie siekė įtvirtinti. Taigi revoliucinės patirties pamoką Stifteris išreiškė tradicine vokiečių humanistų – Friedricho Schillerio ir Wilhelmo von Humboldto – kalba. Nors revoliucija „ilgam sugriovė laisvės idealą", Stifteris nenusiminė: „Moraliai laisvas žmogus gali būti laisvas politiškai ir visada toks yra; o kitiems laisvės nesuteiks jokios žemiškos jėgos. Tačiau yra viena jėga, galinti tai padaryti, – tai auklėjimas."[6]

Auklėjimas Stifteriui nebuvo tuščia frazė. Po 1848 metų jis, kaip pilietis ir menininkas, ėmė skleisti švietimą tarp savo tėvynainių, kad juos intelektualiai ir moraliai parengtų laisvei. Iki revoliucijos Stifteris dirbo privačiu mokytoju turtingose šeimose (tarp jų ir Metternicho), o po revoliucijos ėmėsi viešojo lavinimo. Valdant grafo Leo Thuno[7] vyriausybei jis aktyviai reiškėsi svarbioje mokyklų sistemos reformoje, 1848 ir 1849 metais dalyvavo viešose diskusijose ir sudarant programą, vėliau dirbo mokyklų inspektoriumi. Liberali Stifterio ištikimybė švietimui taip pat liudijo benediktinų tradiciją, kurios dvasia jis buvo išauklėtas – jis siekė proto ir širdies, žinių ir

praktikos, racionalumo ir grožio vienybės. Jo senamadiškas, politiškai konservatyvus humanizmas davė paradoksaliai demokratiškų rezultatų jo edukacinėje teorijoje. Stifterio manymu, svarbiausias pedagoginis valstybės uždavinys – iš tiesų pati reikalingiausia jos funkcija bet kurioje srityje – yra masių švietimas. Stifteris suvokė ir kritikavo vis labiau ryškėjančią modernios visuomenės tendenciją, kurią skatino patys intelektualai, dalyti žmones į išmanančius ir neišmanėlius (*die Wissenden* ir *Nichtwissenden*). Švietimas turi jungti žmoniją, o ne skirti. Būtent masių baimė pastūmėjo Stifterį prie demokratinės išvados, kad pradinė mokykla yra neatidėliotinai svarbesnė nei vidurinė mokykla ar universitetas. Pradžios mokykloje liaudis gali ir turi būti moraliai ir intelektualiai lavinama. Asmeninė gyvenimo pilnatvė ir socialinis naudingumas išauga iš to paties kamieno. „Mums reikia charakterio, – 1848 metų birželį rašė Stifteris draugui. – Aš tikiu, kad tvirtas kaip uola sąžiningumas [...] ir tvirtas kaip uola kruopštumas [...] šiandien bus veiksmingesni nei mokytumas ir žinios.“[8] Todėl švietimas privalo puoselėti ne vien proto gyvenimą, bet ir visapusiškai ugdyti charakterį.

Žinoma, lavinimosi dorybė nebuvo tokia svarbi kaip dorybių lavinimas. *Bildung* – terminas, vis dažniau vartojamas apibūdinti įgytai aukštajai kultūrai, kuri suteikdavo socialinio solidumo, o gal ir socialinio prestižo šios kultūros adeptui – Stifteriui vis dar reiškė platesnį savybių kompleksą, būdingą gerai išauklėtai ir vientisai asmenybei.

Kad pailiustruotų ir paskleistų savą išsilavinimo sampratą, apėmusią benediktinišką pasaulio pietetą, vokiečių humanizmą ir bydermejerišką konvencionalumą, Stifteris išleido į pasaulį savo romaną *Bobų vasara*. Autoriaus atsidavimas visuomenės švietėjo darbui išaugo iš politinio susirūpinimo, o jo kaip menininko misija kilo iš susirūpinimo švietimu. Stifteris vienareikšmiškai apibūdino didaktinius *Bobų vasaros* tikslus: „Tikriausiai šį kūrinį paskatino visuotinis supuvimas [*Schlechtigkeit*], kuris

apskritai, nepaisant kelių išimčių, yra apėmęs pasaulio politinę aplinką, dorovinį gyvenimą ir literatūrinę kūrybą. Šiam apverktinam [laikmečio] sugedimui aš norėjau priešpriešinti galingą, paprastą etinę jėgą [*sittliche Kraft*].“[9]

Negatyviu ketinimu kovoti su „apverktinu laikmečio sugedimu“ Stifteris buvo panašus į savo didįjį amžininką prancūzą Gustave'ą Flaubert'ą. Pastarasis išleido skausmingą „auklėjimo romaną“ *Jausmų ugdymas* (*L'éducation sentimentale*) 1869-aisiais, praėjus tik dvylikai metų po *Bobų vasaros* pasirodymo. Tačiau šiuolaikinis skaitytojas galėtų pamanyti, kad šias dvi knygas skiria socialinės istorijos šimtmetis. Flaubert'o kovos su socialine tikrove strategija – ne tik atskleisti chaotišką, nestabilią visuomenės raidą, bet ir parodyti, kaip ji pagraužia bet kokį idealistinį pasipriešinimą. Frederiko Moro „auklėjimas“ – tai iliuzijų praradimo mokykla: racionalus suvokimas griauna tai, kuo tiki širdis, o įsisąmoninta patirtis patvirtina visų idealų bergždumą. Flaubert'o „realizmas“ kaltina visuomenę vaizduodamas ją tiesiogiai ir nuslėpdamas nuo skaitytojo savo normatyvius idealus. Stifteris laikosi priešingos strategijos: jis smerkia tuometinės tikrovės chaosą ne vaizduodamas jį, o ignoruodamas. Iš atpažįstamai realios socialinės medžiagos jis kuria darniai funkcionuojančią aplinką, kurioje herojui pamažėle atsiskleidžia imanentinė šios aplinkos idealybė. Kruopščiai ir uoliai lavindamas įpročius, protą ir širdį Stifterio herojus pasiekia gyvenimo pilnatvę. Fiktyvioje Stifterio visuomenėje ir jo *išugdytame žmoguje* (*gebildeter Mensch*) protas ir jausmai, tiesa ir gėris susijungia, o ne vieni kitus neigia, kaip Flaubert'o atveju.

Realistinis romanas grindžiamas herojaus ir aplinkos integracija. *Jausmų ugdymo* pradžioje Flaubert'as piešia šios jungties preliudiją nelaimingam iliuzijų vaikui Frederikui Moro. Besiruošiantis išplaukti Senos garlaivis spjaudo „didžiulius dūmų sūkurius“. Keleiviai stumdydamiesi veržiasi į denį, „dusdami nuo skubėjimo“. Žmonių srautui judėti trukdo kroviniai ir

visur išmėtyti lynai. „Jūreiviai niekam neatsako." Garlaiviui atsišvartavus, jo simbolizuojama chaotiška, judri komercinė visuomenė pasiglemš ir Moro. Atkirstas nuo savo šaknų, jis kabinsis į apgaulingos meilės, netikro meno ir korumpuotos politikos pasaulį, kuris trauks jį žemyn. Žvangančiame ir šnypščiančiame garlaivyje jis pirmą kartą susidurs su visais šio pasaulio aspektais, kuriuos čia atspindi judėjimas ir kitimas. Jau keliuose skubriuose pradžios puslapiuose Flaubert'as parodo, kaip patiklų ir romantišką Frederiką pačiumpa ir suspaudžia stiprūs ir slidūs modernios prancūzų visuomenės gniaužtai.[10]

„Galingai, paprastai etinei jėgai" išreikšti Stifteris savo herojų susieja su aplinka ne mažiau nei Flaubert'as. Pirmajame *Bobų vasaros* skyriuje pagrindinis veikėjas Heinrichas Drendorfas aprašo teigiamą ankstyvojo mokymosi patirtį, tačiau šio skyriaus pavadinimu „Namai" Stifteris pabrėžia aplinkos pirmumą. Kaip ir Flaubert'o romano pradžioje, ekonominės aplinkos aprašymas yra esminis raktas į herojų formuosiančias socialines ir dvasines sąlygas. Žvangantis, garu šniokščiantis Flaubert'o upės garlaivis, judrios, išskaičiavimo valdomos kapitalistinės visuomenės simbolis, turi kontrastingą analogą Stifterio romane – ramų vyresniojo Drendorfo namų ūkį. Šiuose namuose, kuriuose viešpatauja blaivus tėvo – šeimininko – teisingumas, palaimingai jungiasi senovinė ūkinė veikla ir doras šeimos gyvenimas. Čia tvyro visiškai priešinga Flaubert'o garlaiviui atmosfera – tvirtumas, pastovumas, ramybė ir tvarka. Stifterio herojui ši socialinė ir fizinė aplinka yra prieangis į gerą gyvenimą, o skaitytojui – savotiškai konkretus *preparatio evangelii.*

Heinrichas Drendorfas pradeda savo istoriją įsimintinu sakiniu: „Mano tėvas buvo pirklys." Gyvenamasis būstas ir parduotuvė tilpo po vienu stogu. Samdomi darbuotojai valgė prie šeimininko stalo kaip šeimynos nariai. Tėviška etika buvo persmelkusi vyresniojo Drendorfo kaip verslininko elgesį. Ir atvirkščiai, ankstyvoji kapitalistinė Drendorfo etika veikė jo

tėviško autoriteto raišką. Galima sakyti, kad šeimyną ir namus jis tvarkė kaip verslą, o tuo metu sąžiningumas, taupumas, paprastumas ir griežta asmeninė atsakomybė buvo kertinės ekonominės dorybės. Kiekvienas namuose turėjo nustatytas pareigas. Laikas ir erdvė buvo tiksliai suskirstyti ir taip organizuoti, kad kiekviena jų dalis atliko tam tikrą funkciją. Maloni, geraširdė Heinricho motina būtų leidusi vaikams gyventi spontaniškiau, tačiau „bijodama tėvo" rūpinosi, kad vaikai vykdytų jiems namų šeimininko paskirtas pareigas. Gerai sutvarkyta aplinka yra kelias į darnią sielą, o drauge jie sudaro gerai sutvarkytą pasaulį.

Savo pasaulėžiūrą Heinricho tėvas apibendrino tokiu principu: „Kiekvienas daiktas ir kiekvienas žmogus gali būti tik vienu dalyku, tačiau juo jis turi būti visiškai." Laikantis šio specializacijos principo vaikams buvo įskiepyta „griežto tikslumo" dvasia, tapusi charakterio ugdymo pamatu – tokio charakterio, kuris veda prie asmeninio gyvenimo pilnatvės. Pagal šį požiūrį didybę lemia ne išskirtinumas ir pranašumas kitų atžvilgiu, bet taisyklingumas ir ištobulinimas.

Savitvarda ir savikliova buvo esminės dorybės, kurias tėvas įdiegė sūnui. Bydermejeriškoje aplinkoje puoselėjamas klasikines buržuazines vertybes Stifteris laiko charakterio ugdymo šerdimi. Būtent šias dorybes, nepaisydamas protingų tėvo patarimų, turėjo įgyti Robinzonas Kruzas, anot jo, „gyvendamas varge".[11]

Sūnišku atsidavimu ir noru perimti tėvo vertybes Drendorfas ne tik pasiekia tėvo padėtį, bet veikiau pasirengia visapusiškesniam savęs realizavimui ir aukštesnei kultūrai. Iš tikrųjų Stifteris trokšta parodyti, kad yra geresnis gyvenimas nei tas, kurį gyveno dorovingoji senosios mokyklos buržuazija: tai mokslo, meno ir aukštesnės kultūros gyvenimas. Heinrichas buvo mokomas ir skatinamas pralenkti savo tėvą, bet ne atmetant, o remiantis tėvo paveldu.

Devynioliktojo amžiaus vidurio Austrijos buržuazijos kartų santykių atžvilgiu *Bobų vasara* yra kryžkelėje. Ar sūnūs turėtų priimti tėvų paveldą, ar kurti naują, savąjį pasaulį? Pats šio

klausimo egzistavimas reiškia socialinę krizę. Tik devintajame dešimtmetyje šis klausimas virsta neatidėliotino sprendimo reikalaujančia problema, o taip atsitikus kartu imama kvestionuoti aukštesnės kultūros prigimtis ir paskirtis. Stifteris, nors ir švelniai, pirmasis iškėlė šią problemą. Jam pavyko pavaizduoti įtikinamą sprendimą tokiu požiūriu, kokiu dar galima patenkinamai sujungti utopinius ir realistinius elementus.

Drendorfų šeimos gyvenime socialinis mobilumas buvo vis dar tapatinamas su intelektiniu augimu, ir išsilavinimas papildė buržuazines vertybes. Nors Drendorfas vyresnysis aiškiai neturėjo oficialaus išsilavinimo, jo intelektiniai interesai buvo stiprūs. Kultūrą jis įgavo ta pačia dvasia ir būdu kaip ir turtą, ir autorius jį už tai gerbia. Taigi Drendorfas savo knygas laikė spintoje, kurios stiklines duris dengė žalias audeklas, kad išstatytos paauksuotos nugarėlės nerodytų tuščiagarbiško puikavimosi. Kai finansinė padėtis leido jam nusipirkti geresnį namą priemiestyje, Heinricho tėvas jau atviriau ėmė reikšti savo atsidavimą aukštesnei kultūrai. Jis ne tik įrengė didelę biblioteką (atrodo, kad žalios užuolaidos buvo pamirštos, kai šeima paliko „seną, niūrų namą mieste"), bet ir paskyrė atskirą kambarį paveikslams. Tenkindamas devynioliktajam amžiui būdingą pomėgį turėti asmeninį muziejų, gerai apšviestoje vietoje jis pastatė molbertą, ant kurio būtų galima pasidėti bet kurį paveikslą ir jį studijuoti, aiškintis. Į galvą ateina šv. Augustino maksima: „Naudoti, o ne mėgautis." Heinricho tėvas vertino meną ne kaip džiaugsmo šaltinį, bet kaip mokymo priemonę, glaudžiai susijusią su mokslu, pasakojančią apie šviesą ir šešėlius, ramybę ir judėjimą. Kartu jis brangino savo paveikslus kaip gerą investiciją. „Jis sakėsi perkąs tik senuosius darbus, turinčius tam tikrą vertę, kurią visada gali atgauti, jei kada tektų juos parduoti...."[12]

Savimi pasitikintis Heinricho tėvas, sujungęs moralines, kultūrines ir ekonomines vertybes, galėjo patarnauti autoriui kaip tikras kultūrinio miesčionio pavyzdys. Tačiau Stifteris jo

tokiu nelaikė. Skirtingai nei jaunesni jo amžininkai, jis liko tvirtai ištikimas ikiindustrinės buržuazijos vertybių sistemai ir siekė aiškiai parodyti, kokie kuklūs yra socialiniai gero gyvenimo pamatai. Ten, kur jaunesnės kartos intelektualai įžūrėjo puritonišką represyvumą, Stifteris, nelyginant aštuonioliktojo amžiaus moralistas, matė dorovingumą ir rimtumą (*Sittlichkeit und Ernst*). Ten, kur jie įžvelgė smulkiaburžuazinį ribotumą, Stifteris matė pilietinį garbingumą; tai, ką jie suvokė kaip pasitenkinimą savimi, jis laikė tvirtumu; kas jiems atrodė blyšku ir suglebę, jam regėjosi aišku ir gryna.

Tik vieną kartą Stifteris leido atsirasti spragai tarp Drendorfų namų ir buržuazinės visuomenės, ant kurios pamato jie stovėjo. Reikšminga, kad klausimas, dėl kurio kilo nesutarimas, susijęs su kultūros ir visuomenės, išsilavinimo ir turto santykiu. Heinrichui lavinti tėvas nusamdė geriausius mokytojus; jaunuoliui puikiai sekėsi ir jis paprašė tėvo leidimo tapti mokslininku. Pritardamas sūnaus norui, tėvas susilaukė aštrios „daugelio žmonių“ kritikos. Jie įrodinėjo, kad jis turėjęs nukreipti sūnų į tokią „sritį, [...] kuri bus naudinga pilietinei visuomenei“, kad „atėjus laikui galėtų baigti savo dienas suvokdamas, jog atliko savo pareigą“. Heinricho tėvas atsilaikė prieš šį spaudimą ne teisindamas mokslo naudingumą, bet gindamas principą, kad žmonės egzistuoja patys dėl savęs, o ne dėl visuomenės. Jo radikalų individualizmą stiprino įsitikinimas, kad kiekvienas žmogus geriausiai tarnaus visuomenei paklusdamas vidiniam troškimui, kurį Dievas jam įžiebė kaip tikrojo pašaukimo kelrodį. Šio įvykio metu paaiškėja, kad atsiduodamas grynajam mokslui Heinrichas turės palikti visuomenę, kurioje gimė, ir peržengti tėvo kultūrą. Palaikydamas sūnaus prašymą, vyresnysis Drendorfas parodo tokį tėvišką kilnumą, kad jo buržuazinė nepriklausomybė tampa nepriklausomybe nuo vyraujančio buržuazijos kodekso.[13]

Šį epizodą Stifteris pasakoja beveik be įtampos (jo skaidri proza visuomet liejasi taip pat sklandžiai, kaip ir aprašomi

gyvenimai), tačiau įvykio svarba nuo to nė kiek nesumažėja. Branda Heinrichui nereikš būtino atotrūkio nuo tėvo, bet jo įšventinimas į suaugusiojo gyvenimą nereikš ir tėvo profesijos pasirinkimo. Tėvas rengė Heinrichą finansiniam savarankiškumui, o atsitiktinai gautas palikimas sutvirtino ekonominį jo profesinio savarankiškumo pagrindą. Vienintelis saitas, tebejungęs sūnų su tėvu, buvo gilios sūniškos pagarbos jausmas. Kaip *rentier* ir mokslininkas intelektualas, Heinrichas buvo pasirengęs palikti senąją komercinę aplinką ir žengti į amžiaus vidurio Austrijos viduriniosios klasės utopiją.

„Dar vaikystėje aš buvau didelis daiktų tikrovės bičiulis", – pasakoja Heinrichas. Jo kaip mokslininko augimas kilo iš tikslaus šių „daiktų" elementų stebėjimo ir vedė prie išsamaus gamtos aprašymo. Mokslinį tyrimą Stifteris vaizduoja kaip iš esmės klasifikacinį. Drendorfų namus smelkusi skrupulingo tvarkingumo dvasia atgyja Heinricho požiūryje į gamtą, nors autorius tiesiai šio fakto nemini. Jis rinko augalų bei mineralų pavyzdžius ir kiekvieno prigimtį apibūdindavo su „griežtu tikslumu", po to „pereidavo prie sudėtingesnių [*zusammengesetzteren*] sisteminių aprašymų".[14] Taigi smulkiaburžuazinė kaupimo ir preciziško tvarkymo aistra buvo pakylėta į intelektinę sferą ir pritaikyta gamtai suprasti. „Per daugybę iš įvairiausių vietų surinktų smulkių faktų" Heinrichas galėjo išsiplėsti iki „neaprėpiamos ir didingos visumos".[15] Dievo gamtos namai atrodė kone idealus kuklių ir darnių Drendorfų namų išdidinimas.

Mokslas išvedė Heinrichą iš ribotos miesto aplinkos į platesnes erdves. Savo lavinimosi kelią (*Bildungsweg*) jis pradėjo kaip klajojantis geografas; antrajame šio kelio etape jis atsiduria kaime, kur pirmą kartą pajunta milžiniško Dievo kūrinio grožį. Kaip mokslininkas Heinrichas tyrinėja vidinę gamtos struktūrą, o stebėdamas išorines gamtos formas pabunda menui.

Nepriklausoma gamtininko egzistencija parengia Heinrichą trečiajam ir svarbiausiajam jo ugdymo etapui – „gamtos" ir „kultūros" susijungimui ištobulintame kaimo džentelmeno

gyvenime. Šio gyvenimo bei aplinkos pavyzdiniame kaimo dvare aprašymui ir skirta didžioji *Bobų vasaros* dalis. Iš tikrųjų šis dvaras, Rožių namas (*Rosenhaus*), yra pagrindinis Stifterio socialinio idealo simbolis, sugrąžintas rojus.

Heinrichas atranda Rožių namą ieškodamas prieglobsčio nuo artėjančios audros. (Kaip ir pridera Stifterio metodui, išbraukiančiam iš gyvenimo visa tai, kas chaotiška, audra taip ir neprasiveržia.) Aukštai ant kalvos, po juodais debesimis, jis išvysta boluojantį namą ir artinasi prie jo kaip romantiškas klajūnas prie užburtos pilies. Namas skendi rožėse. „Atrodė, kad jos lyg susitarusios pražydo tuo pačiu metu, apgaubdamos namą nuostabiausių atspalvių apsiaustu ir saldžiausių kvapų debesimi.“[16] Nei Stifteris, nei jo precizіškasis intelektualus herojus neleidžia mums užsibūti tarp šio grožio kerų. Romantinė iliuzija ne išsklaidoma, o paaiškinama. Greitai ir ramiai Heinrichas prasiskverbia pro stebuklingąją reginį ir atranda, jog tai žmogaus darbo – meniškos sodininkystės triumfas. Gėlių tinklas kruopščiai nupintas iš rožių krūmų, užaugintų iki skirtingo aukščio. Jie taip apkarpyti, kad ištisiniame žiedų kilime nebūtų jokių tarpų. Formuodama nekaltas gamtos jėgas, mokslinė žemdirbystė sukuria gražią aplinką, kurioje gali skleistis žmogaus siela.

Rožių namas ir idealus gyvenimas jame daug pasako apie sociologines auklėjimo ypatybes ir jo intelektinį turinį devynioliktojo amžiaus vidurio Austrijoje. Sociologiškai Rožių namas išreiškia aukštesnio socialinio sluoksnio gyvenimą nei tas, kuriame Heinrichas gimė. Jo savininkas baronas fon Risachas, tapsiantis Heinricho mokytoju ir tėvo pakaitalu, yra išsilavinęs bajoras, bet ne kraujo aristokratas. Gimęs neturtingoje valstiečių šeimoje, jis iškilo pačiu įprasčiausiu Austrijos prastuoliui būdu, iki monarchijos pabaigos teikusiu aukštą socialinį statusą, – tarnaudamas valstybei.[17] Nors tarnyba jam pelnė ne tik bajorystės titulą, bet ir suvereno draugystę, Risachas nusisuka nuo politikos ir valdžios. Jis nusiperka dvarą kaime ir atsi-

duoda apmąstymams bei praktinei veiklai savo ribotose valdose. Jis tobulina savo suvokimą ir perduoda jį tiems, kurie nori sužinoti jo rafinuotos ir harmoningos egzistencijos formulę. Risacho ir Rožių namo idealas yra dvasios aristokratas, valdovas, kuriam svetimas bet koks *libido dominandi,* kuris tradicinį kaimo aristokrato gyvenimą gali praturtinti moksline, etine ir estetine buržuazijos kultūra.

Risachas tvarkė savo utopinį dvarą pagal principus, derinusius praktinę Danielio Defoe išmintį ir klasikinį Johanno Winckelmano kilnumą. Gamtą ir kultūrą jis sujungė į vieną visumą. Pagrindinis šios jungties simbolis – Rožių namo sodas – buvo sukurtas ne vien dėl estetinio įspūdžio. Skirtingai nuo miestiečių kaimo namų sodų, „kur auginami tik bevaisiai krūmai ar geriausiu atveju krūmai, brandinantys vien dekoratyvius vaisius", Risacho sode gėlės maišėsi su daržovėmis, sukurdamos „namų ir naudingumo jausmą".[18] Mokslas gamtą pavertė menu: atsikratęs piktžolių ir kenkėjų Rožių namo sodas žydėjo „sveikai ir ryškiai". Taigi Risacho dvaras nebuvo kūrybos rojus malonumų ieškantiems *homo ludens. Nature naturante* sutramdoma ir ištobulinama pagal Dievo norus; Adomo užduotis Rojaus sode – „jį gražinti ir prižiūrėti". Grožis ir naudingumas kyla iš sąmoningų ir atkaklių žmogaus pastangų skatinti gamtos dosnumą.

Šeimininkas puoselėjo sodą, kad iš gamtos išgautų kuo daugiau taurinančio grožio, o Rožių namą jis sumanė kaip vietą žmogaus sielai skleistis. Rožių name buvo įmanomas tvarkingas ir išgrynintas gyvenimas, harmoningi jausmai. Sodas buvo kultūros pakeista gamta, o namo interjeras bylojo apie kultūrą, pagyvintą gamtos. Gaivinantis gamtos buvimas buvo fizinė namo projekto ir dekoro dalis. Risachas išties pasiekia kone japonišką vidaus ir lauko susiliejimą. Dideli slankiojantys langai atveria linksmą paukščių ir gėlių vaizdą. Pro šilko širmas svetainėje laisvai srūva grynas oras kaip „tyliame miške". Didžiuliai stoglangiai virš laiptinės skleidžia įvairiausią natūralią

šviesą, išryškindami graikišką skulptūrą. Risachas panaudojo vietinę medieną ir marmurą (žinoma, patį prabangiausią) sukurti tokiai atmosferai, kurią Winckelmanas būtų pavadinęs „kilniu paprastumu ir tylia didybe".

Kitas pažymėtinas Rožių namo kultūrinis bruožas buvo šeimininko ištikimybė praeičiai. Risachas turėjo dirbtuvę, kur gyvenimui buvo grąžinami laiko nuniokoti senoviniai baldai ir meno daiktai – jais jis ir puošė savo namus. Jo atsidavimas restauracijai ir atgaivinimui toli pranoko jo meilę kūrybai ir atradimui. Spontaniškumas kėlė per didelį pavojų idealiam gyvenimui; jo jausmams peno teikė mirusiųjų kūriniai. Laikas Risachui veikiau buvo priešas, galintis nublokšti šalin, nei pirmyn nešanti jėga, kaip atrodė tikintiesiems pažanga. Taigi jis stengėsi palaikyti praeities gyvastį tiek praktine, tiek idealiąja prasme. Beveik nebuvo skirtumo tarp menų ir amatų, tarp meninės kūrybos ir amatininkystės. Senuose vartoti skirtuose daiktuose Risachas įžvelgė „praeities ir pradingusio klestėjimo žavesį" ir bandė jį sugrąžinti. „Mes ištraukiame [senus padargus ir baldus] iš sunykimo, sutaisome juos, išvalome, nušveičiame ir stengiamės prikelti namų gyvenimui."[19] Risachas taip pat elgėsi ir su vaizduojamojo meno kūriniais (kaip ir pats Stifteris). Restauruodamas graikų skulptūras ar bažnytinį gotikos meną, jis nuimdavo vėlesniųjų amžių – ypač frivoliškojo *Zopfzeit** (kasyčių laikmečio), aštuonioliktojo amžiaus – apnašas, kad išgrynintų kūrinius, galinčius kilninti sielą. Sode Risachas šalindavo sergantį augalą, kad padarytų vietos sveikam. Namuose ir kultūroje jis demonstravo tą pačią aistrą prižiūrėti, saugoti, bet – o tai labai svarbu – jam visiškai nerūpėjo naujų dalykų plėtra.

Dėl šeimininko pagarbos moraliniams estetiniams pradingusios praeities laimėjimams Rožių namas panėšėjo į muziejų. Ši namo ypatybė atskleidžia, kaip amžiaus vidurio išsilavinusi vi-

* Šis terminas buvo vartojamas kalbant apie vokiečių meną tarp rokoko ir klasicizmo (1760–1780).

durinioji klasė suprato auklėjimo pobūdį ir paskirtį. Iš dalies sąmoningai, iš dalies nesuvokdamas, Stifteris čia išryškina savo utopinio idealo socialinį turinį ir jo problemiškumą. Rožių namas, kaip privatus muziejus, pasižymi trimis bruožais: smulkiaburžuazinis taupumas pakeičiamas estetiniu išrankumu; religija užleidžia vietą menui, tapusiam aukščiausios gyvenimo prasmės šaltiniu; socialinis mobilumas ir įgytoji kultūra yra linkę sunaikinti demokratinį vienos universalios etinės kultūros idealą.

Pirmasis šių bruožų pasireiškia Risacho aistra saugoti Rožių namą ir tai, kas jo viduje. Nors jis buvo turtingas rentininkas, jo prižiūrėtojiškas entuziazmas labai jau priminė primygtinį senojo Drendorfo drausmingumą. Jis asmeniškai vadovauja baldų restauravimui dirbtuvėje. Kad nesusibraižytų parketas, avima veltinėmis šlepetėmis. Knyga būtinai turi būti padedama atgal į savo vietą. Taigi klasikinis Rožių namo grynumas, pasirodo, tėra pakylėta smulkiosios buržuazijos valyvumo forma. Jei nekreipsime dėmesio į išsilavinimo skirtumą, paaiškės, kad mūsų esteto grynumas (*Reinheit*) giminingas įkyriam namų šeimininkės valyvumui (*Reinlichkeit*). Tai, kas pirkliui Drendorfui buvo švaistymas ir paskirties neturėjimas, naujajam aristokratui Risachui buvo gražių daiktų išniekinimas ir praeities lobių praradimas. Didelėmis pastangomis įgytas turtas ir meno objektai privalėjo būti saugomi nuo nerūpestingų žmonių pasikėsinimų ir nuo visa ardančio laiko. Turtingas žmogus, įgijęs estetinę kultūrą, tapo ne kūrėju, bet prižiūrėtoju.

Pats Rožių namas buvo meno kūrinys, ideali vieta sudramatinti gyvenimo meną. Heinrichas mokėjo vertinti šią namo ypatybę, nes jo auklėjamoji kelionė, apginklavusi jį moraliniu pagrindu ir intelektinėmis mokslinėmis pažiūromis, parengė jį visapusiškam dvasiniam gyvenimui, kuris tobuliausiai pasireiškia mene. Tik pamažu jis suvokė, kad kiekvienas Rožių namo elementas, nors atskiras ir turintis savitą paskirtį, prisideda kuriant vientisą harmoningą visumą. Heinricho mokymosi

procesas baigiasi, kai jis pagaliau pajunta ir supranta didžiausios Risacho vertybės – žmogaus dydžio graikų skulptūros – poveikį. Skulptūra simbolizuoja vienijančią, taurinančią ir tvarkančią meno funkciją, kurią išreiškia Rožių namas. Net pavojingas skulptūros subjektas – nuoga moteris – skleidžia ramybę (*Ruhe*): „ta daugiaprasmė visų visumą sudarančių dalių rimtis [...], ta tvarkos vizija [...], [kuri išlieka] nepaisant to, kaip stipriai šėlsta viduje jausmai ar [noras] veikti“.[20] Žmogaus estetinė galia susieja jį su Dievo kūrybingumu; ji leidžia žmogui net judėjimą ir aistrą manyti turint mus taip žavinčius saiką ir tvarką. Menas yra aukščiausia lavinimo pakopa, nes jis, kaip anksčiau religija, atveria pasaulį ne tik protui, bet ir sielai. Mokslo žmogus gali suprasti racionalią daiktų pasaulio struktūrą, tai tiesa; bet tik meno žmogus gali suvokti jį kaip jausmo išraišką. Pagaliau pasiekęs būseną, kai gali estetiškai gėrėtis Dievo visata, Heinrichas yra pasiruošęs žengti į suaugusiųjų meilės pasaulį. Tėvas sudrausmino Heinricho jausmus teisingomis etinėmis elgesio normomis; Risachas juos ugdė ir sublimavo menu. Čia vėl menas perima pareigą, kurią kadaise atliko religija: suvaldyti aistras ir tobulinti jausmus. Ateidamas į meilę ir vedybas per meną, Heinrichas nepatiria aistros teikiamo skausmo ir sumaišties.

Risachas pasirenka sodininkystę ir estetinius Rožių namo siekius, kad susikurtų darnų gyvenimą. Tik knygos pabaigoje sužinome, kad prieš idealų Risacho gyvenimą Rožių name buvo ankstesnis, neramumų ir sielvarto gyvenimas. Aistringos meilės audra vos jo nepražudė, o pastangos valstybine tarnyba sutvarkyti politikos pasaulį teatnešė nusivylimą. Taigi darni Risacho Rožių namo idealybė yra sąmoningas meno kūrinys, kurio ideali kultūra primena įmantresnio Stifterio amžininko Charles'io Baudelaire'o posakį: „Menas yra geriausias pragaro baisybių šydas.“[21]

Risacho kultūros turinį, taip pat ryšį tarp šios kultūros siekimo ir jo ankstesnės tiesioginės gyvenimo patirties galima

išties pavadinti „bobų vasara". Mat ši kultūra susidėjo iš praeities elementų, vis labiau netenkančių gyvybingumo kaip tik tuomet, kai Stifteris iš jų kūrė savo kultūrinę utopiją: paprastos, bydermejeriškos buržuazinės etikos, uždaros kaimo aristokratų ekonominės egzistencijos, išgrynintų helenistinio ir viduramžių meno idealų bei šeimos, kaip pirminio socialinio vieneto, sampratos. Risacho bobų vasarą Stifteris pateikia kaip Heinricho Drendorfo pavasarį. Tačiau istorija šios krypties nepatvirtino. Stifterio auklėjimo idealas, pagrįstas socialiniu pasitraukimu ir kultūrine orientacija į praeitį, netrukus pasirodė nepatenkinamas net kaip utopinė devynioliktojo amžiaus pabaigos visuomenės vizija.

Vis dėlto būtų neteisinga Stifterio utopinio idealo gyvybingumą vertinti pagal jo galutinę sėkmę. Geriau paklauskime, ar Stifteris pasiekė savo tikslą – „apgailėtinam [laikmečio] sugedimui priešpriešinti galingą, paprastą etinę jėgą". Jei vertinsime pagal herojaus lavinimosi – pirmiausia dorovinio, po to mokslinio ir meninio – pažangą, tai Stifteris tikrai pateikė asmeninės realizacijos pavyzdį, pasiektą kultūringu ir rafinuotu, etiškai tobulu gyvenimu. Bet jei pažvelgsime į šio auklėjimo kelio santykį su socialine struktūra, „paprastos etinės jėgos" galia atrodys menka ir išties labai problemiška. Viena vertus, Heinricho kelias į idealybę reiškė socialinį kilimą, kita vertus – socialinį pasitraukimą. Heinrichas ne tiek tampa pavyzdžiu tuometinei urbanistinei visuomenei, kiek socialiniu ir kultūriniu požiūriu iškyla virš jos. Nors ir nekaltu būdu, jis išsiropščia iš Vienos buržuazinės aplinkos į aristokratinį gyvenimą. Jam pavyksta išlaikyti ryšį su tėvu tik todėl, kad, įžengdamas į aukštesnį socialinį sluoksnį, jis atsineša buržuazinę moralę. Heinricho tėvo pakaitalu tapęs Risachas įkūnija socialinio pasitraukimo principą, kuris Stifteriui, nepaisant jo paties ketinimų, atrodo, siejosi su tikrai gryna aukštąja kultūra. Mat Risachas paliko visuomenę, kurioje viešpatavo politika ir aistros. Jei jis ir pasiekė etikos, mokslo ir meno vienovę darnioje savo

idealaus kaimo būsto tikrovėje, tai visus šiuos tris dalykus paskyrė savajam sodui kultivuoti. Dar daugiau, realistas Stifteris parodė, kad jo utopijai reikalingos socialinės sąlygos drastiškai apriboja jos kaip pavyzdžio prieinamumą. Daugelyje vietų Stifteris aiškiai pasako, kad Rožių namo Arkadija pasiekiama tik turtingam, finansiškai nepriklausomam žmogui. Išsilavinimo (*Bildung*) pagrindas yra turtas (*Besitz*). Laimingai paveldėjęs palikimą ir išsiugdęs nuosaikius įpročius Heinrichas galėjo kilti socialinėmis kopėčiomis iš tėvo pasaulio kasdienybės į Risacho pseudoaristokratinį rojų, kur laisvalaikis buvo būtina gero gyvenimo prielaida, o darbas – tik savęs tobulinimo instrumentas. Geras gyvenimas, susidedantis iš įgytos kultūros, tiko tik elitui, išmanančiųjų elitui, kurių atsiskyrimo nuo neišmanėlių Stifteris taip baiminosi ir jį smerkė.

Stifteris ne vien pateikė utopiją, nejučia atskleidusią vis didėjantį nuotolį tarp išsilavinusiųjų ir neišsilavinusiųjų. Jo socialinis realizmas pranoko utopinius ketinimus ir parodė, kad aukso taurė suskilusi. Pasak paties Stifterio, pažangos aukštojoje kultūroje kaina yra vis gilėjantis socialinės struktūros skilimas. Pereinant nuo paprasto ir doro Drendorfo namų ūkio prie rafinuotos Rožių namo aplinkos, santykiai tarp šeimininko ir tarnų blogėja. Sename buržuaziniame vyresniojo Drendorfo namų ūkyje darbo ir pareigų etika galiojo ir darbdaviui, ir darbininkui; abu tarnavo vienas kitam vieningoje šeimyninėje ir ekonominėje ląstelėje. Pakilesnėje Rožių namo aplinkoje šeimininkas ne dėl savo kaltės įpranta nepasitikėti dauguma savo tarnų, intelektualiai juos niekina ir mano, kad bet kokios pastangos socialiai suartėti yra tuščias darbas. Pas Drendorfus samdiniai valgė kartu su šeima; Rožių namuose šeimininkas vakarieniauja vienas arba su savo sluoksnio žmonėmis. Kadaise Risachas valgė drauge su tarnais, nes tikėjo, kad tai paveiks jų moralę, paskatins juos labiau pamėgti savo darbą. Bet šio įpročio atsisakė, nes „[labai jau pagilėjo] praraja tarp vadinamųjų mokytų ir nemokytų“. Kai „natūralus“

šeimininko ir tarno ryšys buvo prarastas, Risachas nusprendė, kad bandymai jį sugrąžinti tik verstų samdinius atsisakyti savo laisvės.[22] Kad ir apgailestaudamas, Risachas buvo prastos nuomonės apie jam dirbusius žmones. Jis manė, kad jo sodininkai nesugeba išmokti, kaip atsižvelgiant į orą laistyti augalus; jų darbą jis kontroliavo aiškiais įsakymais ir grasindavo atleisti, jei šie įsakymams nepaklustų. Griežta patriarchiška baldų restauratorių priežiūra ir aukšti amato reikalavimai lėmė didelę Risacho darbo jėgos kaitą.[23] Praeities rankų darbo metodai buvo nepriimtini šiuolaikiniam darbininkui, ir Stifteris vaizduoja darbininką dažniausiai nepasiduodantį moralinei ir techninei kultūrai, kurios Risachas reikalavo restauratoriaus darbe. Taigi Stifteris parodo, kad socialinė struktūra vis radikaliau sluoksniuojasi ir atskiri sluoksniai tolsta vienas nuo kito, kai išmanantieji siekia įgyvendinti savąjį kultūrinį idealą.

Auklėjimo kelyje Heinrichas išsiugdė charakterį, paveldėjo turtą ir įgavo kultūrą, užtikrinusius jam vaisingą asmeninį gyvenimą. Tačiau šis auklėjimo kelias netapo tuo, ką Stifteris ketino pasiūlyti savajai visuomenei, – praktiniu utopiniu modeliu, kurį būtų galima priešpriešinti tuometiniam laikmečiui. *Bobų vasara* teigia meno, mokslo ir etikos vienybę, bet kartu visus šiuos tris dalykus nukreipia vidun, į savęs tobulinimą. Romanas iškeičia tuometinių socialinių veiksmų sceną į idealizuotą kaimo aristokratijos praeitį. Stifteris sukuria gyvenimo idealą, reiškiantį socialinį pasitraukimą ir kultūrinį elitizmą, kuris galų gale tampa nesuderinamas su gelbėjamąja misija. Kiek jo išprususios, santūrios ir kilnios asmenybės idealą įkūnijo realus jaunesnės kartos socialinis tipas, tiek šiam tipui priklausę žmonės pasirodė nesugebą imtis jokio socialinio veiksmo. Aukštosios kultūros žmogus prarado psichologinį stabilumą, etinę atsakomybę ir visuotinio dalykų sąryšio pajautą – visa tai, ką Stifteris bandė išgelbėti iš dingstančios praeities, kad atkurtų tvarką netikusioje dabartyje. Ateis laikas, kai galinga socialinė tikrovė,

su kuria Stifteriui buvo taip sunku grumtis, prasiverš pro Rožių namo aptvarus ir pasikėsins į kultūrinį idealą, kurio eskizą jis nutapė tokia nuostabiai tvirta linija.

II

Amžiaus viduryje istorinis Austrijos aukštesnės viduriniosios klasės likimas keistai klostėsi iš neužtarnautų sėkmių ir nepelnytų nesėkmių. Po 1848 metų pralaimėjimo austrų ir vokiečių biurgeriai lėtai kaupė jėgas ekonominėje ir intelektinėje srityse, tačiau jų iškilimą į valdžią 1860 ir 1867 metais lėmė ne tiek jų vidinė jėga, kiek triuškinamas smūgis, kurį italai ir prūsai sudavė absoliutistiniam režimui. Buržuazija nei visiškai išstūmė aristokratiją kaip valdančiąją klasę, nei sėkmingai su ja susiliejo; tačiau ji rado būdų, kaip su aristokratija susitaikyti, ypač kultūroje. II skyriuje aptarėme, kaip po 1860 metų statydami Ringštrasę liberalai architektūros paminkluose įkūnijo savo pasaulietiškos kontrkultūros vertybes, jei ir nepakeisiančias, tai bent galinčias varžytis su religinės aristokratinės santvarkos bažnyčiomis ir rūmais. Parlamento pastatas ir rotušė skelbė teisės pergalę prieš despotišką valdžią, o liberalios Austrijos auklėjimo idealą išreiškė keletas pastatų – universitetas, muziejus, teatras ir prašmatniausias iš visų – opera. Būdais, kuriems Stifteris būtų širdingai pritaręs, kadaise rūmuose uždaryta kultūra išsiveržė į turgavietę ir tapo prieinama visiems. Menas liovėsi buvęs vien aristokratiškos didybės ir bažnytinės pompastikos išraiška; jis tapo išsilavinusių piliečių puošmena ir bendruomenės nuosavybe. Taigi Ringštrasė įtikinamai liudijo, kad Austrija despotizmą ir religiją pakeitė konstitucine politika ir pasaulietiška kultūra.

Visuomeninis liberalios Austrijos etosas išsilavinimą nepaprastai vertino, ši nuostata smarkiai paveikė ir privačią sritį. Mokslinis ir istorinis išprusimas buvo vertinami dėl socialinio

naudingumo – tai buvo raktas į pažangą. Tačiau menas pasidarė beveik toks pat svarbus kaip racionalios žinios. Kodėl jis užėmė išskirtinę vietą buržuazinių vertybių skalėje, neturėjo supratimo nė patys jo gerbėjai. Menas glaudžiai siejosi su socialine padėtimi, ypač Austrijoje, kur reprezentaciniai menai – muzika, teatras ir architektūra – buvo esminė katalikiškos aristokratų tradicijos dalis. Kelias į genealoginių lentelių aristokratiją daugumai buvo užkirstas, bet dvasios aristokratu galėjo tapti kiekvienas energingas, gabus ir to trokštantis žmogus. Muziejai ir teatrai visiems teikė kultūrą, atpirksiančią žemą *novi homines* kilmę. Išmokta kultūra galėjo ne tik padėti, kaip Stifterio Heinricho atveju, ugdyti asmenybę, bet ir nutiesti tiltą iš žemosios gyvensenos į aukštąją. Sociologiniu požiūriu kultūros demokratizacija reiškė viduriniųjų klasių aristokratizaciją. Tai, kad menas atliko tokią svarbią socialinę funkciją, turėjo lemtingų padarinių paties meno raidai.

Austrijos ekonomikai augant vis daugiau šeimų galėjo laikytis aristokratiškos gyvensenos. Pasiturintys biurgeriai ar klestintys biurokratai – dauguma jų, kaip Stifterio baronas fon Risachas, išsitarnavę bajorystės liudijimus – mieste ir užmiestyje kūrė Rožių namo variantus, į muziejus panašias vilas, tapusias judraus socialinio gyvenimo centrais. Naujojo elito salonuose ir vakarėliuose buvo puoselėjamos ne tik išdailintos manieros, bet ir intelektualus turinys. Nuo Grillparzerio iki Hofmannsthalio laikų poetai, profesoriai ir artistai buvo vis labiau geidžiami svečiai, trokštamiausias šeimininkų laimikis. Skirtumas tarp buržua ir menininko vertybių, toks ryškus Napoleono III imperijoje, beveik išnyko Pranciškaus Juozapo laikais. Politine ir ekonomine veikla užsiimantys žmonės ne tik laisvai bendravo su intelektualais ir menininkais, bet viena šeima išaugindavo abiejų tipų atstovų. Taigi tarp Exnerių būta ir profesorių, ir biurokratų; Todesco ir Gomperzų šeimos išugdė bankininkų, menininkų ir mokslininkų. Mišriomis vedybomis naujieji turtuoliai įgaudavo aukštą kultūrinį statusą, o inteligentija rasdavo tvirtą finansinę

paramą. (Kai filosofas Franzas Brentano, barzdotas įspūdingo stoto vyras, meilinosi turtingai žydaitei Idai Lieben, vienas rafinuotas pokštininkas pažymėjo, kad „bizantiškasis Kristus [...] ieško savo auksinio fono".[24]) Taigi išsilavinimo ir turto sąjunga trumpu liberalų valdžios laikotarpiu tapo stebėtinai konkrečia socialine tikrove. Veiksmai ir mąstymas, politika ir ekonomika, mokslas ir menas – visa tai susilydė į to socialinio sluoksnio, kuris saugiai jautėsi jam priklausančioje dabartyje ir tikėjo jo ginama žmonijos ateitimi, vertybių sistemą. Viltingas vienijantis racionalistinio liberalizmo tikėjimas pasireiškė visur – naujajame miesto plane, salono gyvenime, šeimos elgesio normose ir papročiuose.

Labiausiai mums rūpi tai, kad šioje kultūroje menas užėmė tolydžio svarbesnę vietą. Jau užsiminėme apie meno funkcijos dviprasmiškumą viduriniosios klasės etose. Stifterio romane menas yra kelias į metafizinę tiesą ir asmeninės aistros grynintojas. Bendresnėje, įprastinėje liberalioje kultūroje menas suprantamas kaip išreiškiąs visuomenės idealus ir teikiąs individui grožį. Netrukus fundamentalių politinių ir socialinių pokyčių akistatoje šios dvi meno funkcijos – socialinė ir individuali – išsiskirs. Bet kad tai įvyktų, ištisai aukštesnės buržuazijos vaikų kartai turi būti įdiegtas gilus meno vertingumo jausmas.

Tėvai, amžiaus viduryje sukūrę naują, drąsų blaivaus principingumo ir ekonominės sėkmės pasaulį, troško grožybių, kurios padailintų jų gyvenimą.

> Kai Adomas kasė [žemę], o Ieva verpė –
> Kas gi tuomet buvo džentelmenas?

Šis klausimas ironiškai tiko prakutėliams apskritai, bet Vienos buržuazijai ypač – mat sostinėje regimas grožis, jutimišku žavesiu pasižymintis asmeninis stilius, teatrinė ir muzikinė kultūra buvo visuotinai pripažinti socialinio išskirtinumo ženklai. Mandagaus pokalbio temos čia buvo Dvaro teatro ar operos spektakliai (Britanijoje šias temas nagrinėtų politinės apžval-

gos), todėl nenuostabu, kad tėvai anksti pažindino vaikus su estetine kultūra. Maždaug nuo septintojo devynioliktojo amžiaus dešimtmečio dvi pasiturinčių šeimų vaikų kartos buvo auginamos naujosios Ringštrasės muziejuose, teatruose ir koncertų salėse. Estetinę kultūrą jie įgydavo ne taip kaip jų tėvai – jiems kultūra nebuvo gyvenimo puošmena ar statuso ženklas, bet oras, kuriuo jie kvėpavo.

Tėvai, kaip Stifterio Heinrichas Drendorfas, buvo ugdomi dėl profesijos, o sūnūs lavinosi sugerdami aukštąją kultūrą dėl jos pačios. Du Wertheimsteinų, vienos turtingiausių Vienos intelektualiosios visuomenės šeimų, vaikai buvo privačiai mokomi būti menininkais, ir šių melancholiškų neurotikų „meniškomis natūromis“ buvo visuotinai žavimasi.[25] Garsus psichiatras Theodoras Meynertas paskatino sūnų rinktis tapytojo profesiją, pasakoja jo duktė, „tarsi visus iš kartos į kartą perduodamus talentus ir polinkius, kuriais pasižymėjo jau tėvas, [...] dabar energingai išskleistų sūnus“.[26] Žymaus patologo Carlo von Rokitansky tėviškos šlovės svajonės išsipildė, kai jis galėjo pasigirti, kad keturi jo sūnūs pasirinko arba dainininko, arba mediko karjerą: „Du gieda, du gydo.“[27]

Namuose įskiepytas jaunųjų austrų atsidavimas menui dar labiau sustiprėdavo tarp bendraamžių gimnazijoje ir universitete. Mokyklos laikų literatūros būreliai ir estetinė draugystė dažnai nulemdavo jų gyvenimo kryptį.[28] Šie veiksniai prisidėjo prie to, kad apie 1890 metus susiformavo aukštoji buržuazija, išsiskyrusi Europoje savo estetiniu išsilavinimu, asmeniniu rafinuotumu ir psichologiniu jautrumu. Tai, kas Stifterio laikais buvo „išmoktoji“ kultūra, jaunesnei kartai tapo gyva dvasine substancija. Kitur Europoje estetizmas įgavo protesto prieš buržuazinę civilizaciją formą, o Austrijoje jis išreiškė tą civilizaciją ir teigė tokią gyvenimo nuostatą, kurioje nei etiniai, nei socialiniai idealai nevaidino reikšmingo vaidmens.

Ferdinandas von Saaras (1833–1906) turbūt labiausiai priartėjo prie tokio socialinio realizmo, koks buvo žinomas

Anglijoje, Prancūzijoje ar Rusijoje. Pusę amžiaus kaip kritikas ir menininkas jis liudijo besikeičiantį meno ir visuomenės santykį. Gimęs valdininko šeimoje ir anksti įsitraukęs į Wertheimsteinų šeimos aplinką, jų salone jis buvo vienas labiausiai branginamų dvaro poetų. Saaro pažiūros nesiskyrė nuo septintojo dešimtmečio liberalų elito, meną jis laikė priemone visuomenei tobulinti ir žmogaus orumui įtvirtinti:

O, mene! Išskleisk galingus rožinius sparnus,
Apglėbk šią žemę plazdančia šviesa! –
Padėk niekšybę ir žiaurumą nugalėti! –

Laimėki laisvę ir orumą žmogui,
Kuris baisioj nakties tamsoj kankinas!
Tuomet *visi* balsai tave *viena* daina pašlovins![29]

Remdamas liberalų kovą su Austrijos konkordatu, Saaras sukūrė draminę trilogiją, aukštinančią istorines Henriko IV grumtynes su popiežiumi. Savo eilėse jis apdainavo Antono von Schmerlingo kryžiaus žygį už konstitucinę vyriausybę ir garbino daugybę liberalų politinio ir intelektinio gyvenimo lyderių.[30]

Tačiau lauktas pasaulio pasikeitimas, kurio metu menas atliktų savo vaidmenį, neįvyko. Vietoj to priblokštas Saaras matė plintant, viena vertus, nuožmų socialinį karjerizmą, o kita vertus – socialinį skurdą. Saaras niekada netapo socialistu, bet vis labiau suvokė socialinių reformų būtinumą – šis suvokimas smelkte smelkė devintojo dešimtmečio Austrijos gyvenimą. Eilėmis ir proza Saaras vaizdavo vargingą darbininkų dalią. Iš pradžių apsakyme „Akmenskaldžiai“ (1873) jis pateikė moralinę pamoką – teigė, jog asmeninis dosnumas gali palengvinti vargą. Vėliau išreiškė pesimistinį jausmą, kad problema per sunki ir sprendimo nėra. Eilėraštyje „Naujasis priemiestis“ jis aprašė greitomis, prastai suręstus darbininkų būstus, kuriuose knibžda paliegusių vaikų. Šis reginys didėjantį Saaro socialinį pesimizmą pavertė juoda neviltimi:

Guodžiuosi, kad esu jau senas,
Ir raminuosi kraupia
Mintimi:
Po manęs nors ir tvanas![31]

Menui tolydžio prarandant savo idealias funkcijas, Saarą menkai teguodė plintantis estetinis lavinimas. Jaunystėje „pasaulis susidėjo iš miesčionių, dabar jame vieni estetai“. Eilėraštyje „Anūkai“ („Enkelkinder“, 1886) Saaras šaiposi iš to, kaip tėvai daro iš savo vaikų menininkus:

Kai rūpestingai ieškantys tėvai
Aptinka menkiausią savo atžalos talento
Kibirkštį, kad ir veik nieko nežadančią,
Ją išdidžiai puoselėja ir ugdo.
Mokyklose ir akademijose
Netelpa mokinių minios;
Apdovanojimai, prizai ir kelionių stipendijos
Juos kreipia į visas meno šventoves,
Kur besikalantys rafaeliai, buonaročiai ir vinkelmanai,
Vyrai ir moterys, traukia bandomis:
Tapydami, lipdydami, rašydami tomus.[32]

Kam reikalingas išprusimas mene? Tik socialiniam karjerizmui, atsako Saaras: dėl „garbės ir naudos“.[33]

Trijose realistinėse novelėse bendru pavadinimu *Likimai* (*Schicksale*) Saaras parodo, kad socialinis karjerizmas atneša pražūtį jo siekiančiajam ar šio aukoms. Jis nepaprastai įžvalgiai tyrinėja psichologines besikeičiančių tarpklasinių santykių problemas. Novelėje „Leitenantas Burda“ matome buržuazinės kilmės karininką, įsimylintį merginą aristokratę ir susikuriantį pražūtingą iliuziją laimėti jos ranką. Novelėje „Zeligmanas Hiršas“ rašoma apie turtingą, bet netašytą žydą, kurį atstumia jo išsilavinęs sūnus rentininkas. Novelėje „Troglodítė“ vaizduojama neturtinga kaimo mergina – tyra jos meilė atmetama dėl socialinių sumetimų, ir ji nubloškiama atgal į moralinę jos

liumpenproletarinės aplinkos pelkę. Saaras laisvai jaučiasi piešdamas visus socialinius sluoksnius; jis siekia atskleisti moralinius ir psichologinius socialinio mobilumo padarinius.[34] Jo realizmas kvestionuoja pagrindinį liberalios doktrinos postulatą – tai, kad asmeninis iškilimas ir socialinė pažanga yra neatsiejamai susiję; jų ryšys buvo Stifterio modelio pamatas.

Devintajame dešimtmetyje, pasikeitus socialinėms sąlygoms, kai menas susikompromitavo tapęs statuso priemone, kai turto gausėjimas tik pagilino prarają tarp klasių ir žmonių, Saaras prarado savo šeštojo dešimtmečio viltį, kad „galingi rožiniai“ meno „sparnai“ padės žmonijai išguiti „niekšybę“ ir iškovos „laisvę ir orumą žmogui“. Visuomenė nustojo buvusi moralinio triumfo scena, kur menas vaidino svarbų vaidmenį, ir tapo psichologinio nusivylimo ir etinio sielvarto vieta. Menas galėjo arba atspindėti niūrią tiesą, arba kurti grožio šventovę, teikiančią prieglobstį nuo tikrovės. Saarui iškilo ši alternatyva – jis ją suvokė, bet nė viena galimybe netikėjo. Jo širdis liko Stifterio pasaulyje, kur menas jungėsi su mokslu ir etika, kad kartu vykdytų pažangos ir atpirkimo funkciją. Jo protas liepė jam aprašyti modernaus socialinio gyvenimo traumą.

1891 metais Saaras išreiškė savo ir žlungančios liberalios idealistinės tradicijos dilemą eilėraštyje „Kontrastai“.[35] Prasmei suvokti svarbi veiksmo vieta: elegantiška miesto gatvė vidurvasarį, „namai, kur žiemą karaliauja prabanga, palikti ir tušti“. Po kepinančia vidurdienio saule gatvės darbininkai taiso grindinį, tuo tarpu laimingieji gyventojai poilsiauja kaime. Tik „vargo prispaustieji“ triūsia tokią dieną. Kaip Gustave’o Courbet akmenskaldžiai, šie darbininkai beveidžiai, nerangūs ir grubūs. Išpilti prakaito, apdujię jie pagaliau sėda valgyti rupios pietų duonos. Staiga, kai labiausiai išsekusieji užsnūsta ant kietų akmenų, moterų choras užtraukia nuostabią dainą. Aukštai virš gatvės operos mokykla repetuoja Beethoveno muziką Schillerio „Odei džiaugsmui“. „Apsikabinkite, milijonai“, –

„ugningu unisonu“ skamba viltingos revoliucinės eilės, bet nusikamavę miegantieji apačioje jų negirdi. *„Alle Menschen werden Brüder.“** Daininінkės siekia estetinio tobulumo. Šiandien ir rytoj repeticijos, kol artistai užsitarnaus atpildą – plojimus. Jų išganingas šūkis skirtas ne žmonėms gatvėje, kuriems ir buvo parašytas, bet koncerto publikai.[36]

„Kontrastuose“ Saaras savo moralą išreiškia šiurkščiai, bet įtaigiai: vis dar apie žmonių brolybę dainuojantis meno pasaulis prarado ryšį su socialine tikrove. Masės per daug nusivylusios, kad domėtųsi menu, o aukštesniosios klasės pasilieka meno džiaugsmus sau. Nebeliko jokio bendravimo tarp klasių. Slegiamas vis didėjančio literatūros atotrūkio nuo socialinės struktūros problemų, elegijoje Stifteriui Saaras aprauda estetinio idealo mirtį: „Aš gerbiu atminimą poeto, atvėrusio man rojų – rojų, kurį, deja, praradau.“[37] Kaip anksčiau Stifteris, Saaras taip pat baigė gyvenimą savižudybe.

III

Paskutiniame dešimtmetyje hiperkultūringi Saaro „anūkai“ užaugo ir sodas jiems vėl tapo pagrindiniu gero gyvenimo įvaizdžiu. Jų sodas – tai galutinis Rožių namo variantas: menas vėl laikomas didžiausiu ištobulėjusios žmonijos laimėjimu; pakylėtai egzistencijai buržuazija vėl semiasi įkvėpimo iš aristokratinės tradicijos. Stifteris sujungė meną ir mokslą, kultūrą ir gamtą kaip darnaus kosmoso aspektus, tačiau jaunajai kartai ši vienovė mažai terūpėjo. Stifteris kūrė utopiją kaip modelį visuomenei tobulinti, naujieji menininkai kūrė sodą, į kurį galėtų pasitraukti nuo nemalonios tikrovės bėgantys išrinktieji. Stifteriui menas buvo karūna, kurią galima užsitarnauti moraliniu tyrumu ir buržuaziniu sąžiningumu, tai atpildas už pastangas. Tačiau jo dvasiniams anūkams menas buvo palikimas, kuriuo

* Visi žmonės taps broliais (*vok.*).

reikia mėgautis: kilnus paprastumas užleido vietą elegantiškam pasipūtimui (*Vornehmheit*). Estetika nustūmė šalin etiką, grožis – teisę, savo jausmų pažinimas – pasaulio pažinimą. Hedonistinis savęs tobulinimas tampa svarbiausiu tikslu, ir Stifterio „Dorybių sodas“ virsta „Narcizo sodu“.

Naująjį sodą kūrę menininkai pagal kilmę ar – rečiau – pagal pripažinimą priklausė pasiturinčiai aukštesnei viduriniajai klasei arba žemesniajai bajorijai, iki kurios iškilo tiek daug talentingų buržua. Nuo septintojo dešimtmečio šios klasės situacija gerokai pasikeitė. Paskutiniame dešimtmetyje šio sluoksnio ekonominės padėties buvo galima pavydėti labiau nei bet kada: tai buvo klestinti klasė, iš dalies rentininkai, iš dalies specialistai ar biurokratai. Tačiau jos politinė padėtis nebeatitiko jos ekonominio pranašumo. Liberalai išjudino naujas jėgas ir naujus pretendentus dalyvauti politikoje: slavų nacionalistus, socialistus, pangermaniškus antisemitus, socialinius krikščionis antisemitus. Jie neįtraukė šių naujų sąjūdžių į savo teisinę sistemą, negalėjo patenkinti ir jų reikalavimų. Konfliktuojančios grupės tikriausiai skirtingai įsivaizdavo rojų, tačiau pragaras buvo bendras: austrų ir vokiečių liberalios viduriniosios klasės viešpatavimas. Paskutiniame dešimtmetyje tai rinkimais, tai parlamentine obstrukcija, tai masinėmis demonstracijomis ar gatvių riaušėmis antiliberalūs sąjūdžiai paralyžiavo valstybę ir išstūmė liberalus iš valdžios pozicijų, kurias pastarieji tik prieš tris dešimtmečius buvo išsikovoję.

Taigi liberalios aukštosios buržuazijos padėtis buvo išties paradoksali. Net augant jos turtui, jos politinė galia mažėjo. Jos dominavimui profesiniame ir kultūriniame imperijos gyvenime iš esmės niekas negrėsė, bet politiškai ji tapo bejėgė. Taigi Vienos aukštesnė viduriniojі klasė net labiau nei imperatorius, kuriam ji taip ištikimai tarnavo, karaliavo, bet negalėjo valdyti. Pranašumo ir bejėgiškumo jausmai keistai susimaišė. Naujojo estetinio sąjūdžio kūriniai atspindėjo šį dviprasmišką reiškinį, kurį sudarė minėtieji elementai.

Estetinis sąjūdis buvo, žinoma, sumanytas ne austrų, ir austrų estetai poezijoje ir tapyboje įkvėpimo sėmėsi iš Vakarų Europos pirmtakų – prancūzų, anglų ir belgų. Austrai greitai perėmė slogų Baudelaire'o ar Paulio Bourget[38] jautrumą, tačiau jų kūryboje nebuvo nei deginančio, širdį draskančio prancūzų dekadentų jausmingumo, nei jų žiauraus miesto grožio vizijos. Amžiaus pabaigos Austrijoje *art nouveau* sąjūdį (pavadintą secesija) įkvėpė anglų prerafaelitai, tačiau nei pseudoviduramžiškas pastarųjų dvasingumas, nei stiprus socialinių reformų impulsas neužkrėtė jų sekėjų Austrijoje.[39] Trumpai tariant, austrų estetai nebuvo nei taip susvetimėję savo visuomenės atžvilgiu kaip jų dvasios broliai prancūzai, nei taip įsitraukę į visuomenės gyvenimą kaip jų bendraminčiai anglai. Jiems trūko tūžmingos pirmųjų antiburžuazinės dvasios ir nuoširdaus antrųjų veržimosi tobulinti visuomenę. Nei *dégagé,* nei *éngagé** austrų estetai nutolo ne *nuo* savo klasės, bet *su* savo klase nuo visuomenės, kuri apvylė jų lūkesčius ir atmetė jų vertybes. Tad jaunosios Austrijos grožio sodas buvo *beati possidentes*** prieglobstis – sodas, keistai pakibęs tarp tikrovės ir utopijos. Jis išreiškė ir išprususių estetų mėgavimąsi savimi, ir kartu socialinio tikslo neturinčiųjų abejojimą savimi.

Visą gyvenimą draugavę Leopoldas von Andrianas zu Werburgas ir Hugo von Hofmannsthalis galėtų būti ryškūs naujojo estetizmo atstovų pavyzdžiai. Savo kūryboje jie ne tik įkūnijo paskutinio dešimtmečio jaunosios kartos vertybes ir dvasines problemas, bet buvo tipiški ir socialiniu požiūriu. Pagal kilmę ir įsitikinimus jie priklausė Vienos elitui, kuris tebekaraliavo, nors jau nebevaldė. Abu būtų galima pavadinti pagrindinių Stifterio romano veikėjų anūkais; abu buvo it gimę ir užaugę Rožių name.

Iš politikos į mokslą ir į meną – toks buvo trijų Andrianų-Werburgų kartų kelias devynioliktajame amžiuje. Poeto senelio

* Nei atsiribojęs, nei įsitraukęs (*pranc.*).

** Palaiminti turintieji (*lot.*).

brolis Viktoras, kaip ir Risachas, buvo aukštas valstybės pareigūnas. Penktajame dešimtmetyje, būdamas liberalios aristokratijos politinis lyderis, jis kovojo už Austrijos politinio gyvenimo atgaivinimą sekant Anglijos pavyzdžiu. Jo įtakingas pamfletas, pavadintas *Austrija ir jos ateitis* (*Österreich und dessen Zukunft*)[40], ragino Austrijos bajoriją susivienyti su miesto viduriniosiomis klasėmis ir tapti biurokratinės monarchijos atrama atstovaujamojoje valdžioje. Viktoro sūnėnas ir poeto tėvas Ferdinandas atsisakė šeimos tradicijos praktiškai užsiimti politika ir pasirinko mokslinį žmogaus tyrinėjimą visuomenėje. Jis tapo vienu žymiausių Austrijos antropologų, idealiu liberalaus mokslininko bajoro tipu. Būdamas Vienos antropologijos draugijos prezidentas, jis ženkliai prisidėjo prie bendro mokslinio ir humanistinio lavinimo vis didėjančios specializacijos epochoje. Kaip ir daugelis amžiaus vidurio intelektualų, Ferdinandas siekė mokslo tiesas papildyti meno malonėmis. Atkaklus nežydų aristokratas vedė žydų kompozitoriaus Giacomo Meyerbeerio dukrą. Nors vienas kitam ir netiko, sutuoktiniai sutarė dėl 1874 metais gimusio sūnaus Leopoldo estetinių sugebėjimų lavinimo. Kai sūnui suėjo trylika, tėvai jam mokyti nusamdė dr. Oskarą Walzelį, vėliau žymų literatūros mokslininką. Būtent Walzelio namuose Vienoje Leopoldas sutiko jauną poetą Hofmannsthalį, kuriam buvo lemta tapti jo estetiniu dvasios broliu ir viso gyvenimo draugu.[41]

Hofmannsthalio socialinė kilmė tik šiek tiek tenusileido garbingai Andriano kilmei. Jo prosenelis Isaakas Löwas, kaip ir Heinricho Drendorfo tėvas, sėkmingai vertėsi prekyba. Nors buvo žydas, jo nuopelnai valstybei 1835 metais pelnė jam bajoro von Hofmannsthalio titulą. Vėliau jo palikuonys greitai užbaigė *cursus honorum**, atvedusį juos į patį kultūringiausią visuomenės sluoksnį amžiaus pabaigos Austrijoje. Isaako sūnus atsisakė tėvų tikėjimo ir vedė italę katalikę. O šio sūnus lankė universitetą, gavo teisininko diplomą ir iškilo iki banko di-

* Garbės kelias (*lot.*).

rektoriaus viename pagrindinių Austrijos bankų.[42] Hermannas Brochas atskleidžia, kaip tai, jog šis bankininkas nepaprastai vertino estetinę kultūrą, paveikė jo sūnaus poetines pažiūras.[43] Skirtingai nei Mozarto tėvo, Hugo tėvo tikslas nebuvo sūnaus profesija ar karjera. Pirmiausia jis siekė, kad sūnus taptų kultūros žmogumi. Nuo Stifterio laikų pasikeitė lavinimo paskirtis. Tai veikiau buvo estetinis nei charakterio ugdymas. Taigi poeto tėvas darė ką galėjo – vesdamasis į teatrus, muziejus ir pan. ugdė sūnaus estetinį išprusimą ir poetines galias. Ne profesinis tobulumas, bet malonumas vertinti, ne aktyvus dalyvavimas, bet pasyvus savęs turtinimas – tokie buvo išsilavinimo tikslai aukštuosiuose Vienos sluoksniuose, kuriems priklausė Andrianų ir Hofmannsthalių šeimos. Galime įtarti, kad šių abiejų šeimų atžalos gyvenimo meną būtų tapatinę su meno gyvenimu, net jei nė vienas nebūtų turėjęs ryškių kūrybinių polinkių. Tokia estetinė kultūra, išlaisvinta nuo metafizinės ir socialinės funkcijų, kurias jai suteikė Stifteris ir Saaras, buvo išskirtinis mažos, bet egzaltuotos grupės, kuriai priklausė Andrianas ir Hofmannsthalis, dvasinis bruožas.

Du jaunieji poetai sukosi žavingoje aplinkoje, kur sueidavo pripažinti literatai ir žemesnieji aristokratai. Kavinėje „Griensteidl" jie susitikdavo su paskutinio dešimtmečio literatūros pasaulio elitu: Arthuru Schnitzleriu, Peteriu Altenbergu, Hermannu Bahru ir kitais novatoriškos literatūrinės grupės, paprastai vadinamos „Jaunąja Viena", rašytojais. Andrianas supažindino Hofmannsthalį su kita grupe, kurios branduolys tikriausiai susikūrė gimnazijoje (*Schottengymnasium*) iš jaunų turtingos aristokratinės inteligentijos atstovų. Šio būrelio nariams likimas skyrė garantuotas vietas visuomenės elite. Vienas buvo laivyno karininkas, du – ką tik karjerą pradėję diplomatai, kitas – būsimasis dirigentas, dar kitas – būsimasis menų globėjas.[44] Visus juos siejo stiprus tiek socialinės, tiek kultūrinės kastos jausmas. Juos labai traukė anglų džentelmeno idealas – kilnumo ir aktyvumo sintezė. Jie su pasitenkinimu jodinėjo, žaidė tenisą ir savo

klubą angliškai pavadino „Pirmuoju Vienos atletikos klubu" (*First Vienna Athletic*). Jie taip pat drauge skaitydavo anglų poetus – net per atostogas Altausėje, kur kiekvienas užsiimdavo jo prigimčiai artimiausia estetine veikla.[45]

„Menas yra menas, o gyvenimas yra gyvenimas; bet gyventi gyvenimą meniškai – štai kur gyvenimo menas." Šis Peterio Altenbergo šūkis, kurį jis sugalvojo savo žurnalui *Menas* (*Kunst*)[46], būtų puikiausiai tikęs Hofmannsthalio ir Andriano būreliui. Jų jaunatviška misija tapo grožio siekimas ir bėgimas nuo „prastuolių". Visiškai neatmesdami socialinio vaidmens, jie pavertė gyvenimą stilizuotu vaidinimu, subtilių emocijų ir rafinuoto suvokimo paieška.

Prologe Schnitzlerio *Anatoliui* jaunasis Hofmannsthalis rokoko sodo įvaizdžiu išreiškia vieną savo kartos gyvenimo sampratos aspektą. Jis pasitelkia Stifterio nekenčiamo „kasyčių laikmečio" (*Zopfzeit*) utopiją, kurioje grožis siejasi ne su dorybe, bet su lepiu hedonizmu. Atsiskyrę nuo pasaulio „aukštomis užtvaromis ir taisyklingomis gyvatvorėmis", poetas ir jo draugai atkuria elegantišką, žaismingą Canaletto Vienos atmosferą. Prie tykių tvenkinių „lygiais, švytinčiu marmuru apvedžiotais kraštais" kavalieriai galantiškai meilinasi dailiai išsikvėpinusioms damoms, „apsuptoms violetinių monsinjorų". Šiame klasikiniame malonumų sode jaunieji estetai „greitai pastato" sceną, kad galėtų vaidinti savo pačių sukurtas pjeses: „mūsų dvasios komediją" – „anksti subrendusios, liūdnos ir švelnios" dvasios. Gyvenimą jiems pakeičia teatras, kuriame ne tiek vengiama rimtų problemų, kiek jos trivializuojamos pagražinant. „Gražios frazės" kalba apie „blogus dalykus". Slapti ir vos juntami jausmai išsilieja rafinuotomis tolerantiškos hedonistinės visuomenės konvencijomis.

Kai kurie klausosi, bet ne visi...
Kai kurie sapnuoja, kai kurie juokiasi,
Kai kurie valgo ledus... kai kurie
Kalba labai galantiškus dalykus...[47]

Štai tokią elegantišką sodo sceną piešia jaunasis poetas prieš pristatydamas nesutramdomą Schnitzlerio sensualistą Anatolį. Hofmannsthalio prologas draugo pjesei gali būti palygintas su estetu šalia pleibojaus, proto žmogumi šalia juslių žmogaus, dvasia šalia kūno – jie priklausė tai kartai, kuri grožį pavertė tiesą dengiančiu šydu ir etiką pakeitė menu. Sodo įvaizdis – šį kartą Belvederio, esančio netoli Hofmannsthalio namų – yra lyg dirbtinis draustinis, kur rafinuoti dykinėtojai gali gyventi atskirai nuo pasaulio, kurio jie nekuria ir kuriuo nesidomi.

Ar šis sodas išties buvo utopija? Ir taip, ir ne. Utopija tuo atžvilgiu, kad jis buvo priešpriešinamas nepatenkinamai tikrovei. Bet Stifterio utopinis namas ir sodas atrodė kaip gyvenimo modelis, o Hofmannsthalio – kaip užuovėja nuo gyvenimo. Nedidelėje pjesėje *Ticiano mirtis* (*Der Tod des Tizian*, 1892) Hofmannsthalis išreiškia susirūpinimą, kad meno mokiniai mokytojo sodo prieglobstyje yra atitrūkę nuo tikrovės ir niekina už tvoros tamsiai pulsuojantį gyvybingumą. Savo kartą jis suvokia kaip „visiškai neturinčią energijos [*Kraft*]. Nes stiprybė gyventi yra paslaptis. Kuo stipresnis ir labiau išpuikęs žmogus savo svajonėse, tuo silpnesnis jis gyvenime [...]. Nesugebėdamas nei valdyti, nei tarnauti, nei teikti meilę, nei jos priimti [...] jis it šmėkla klajoja tarp gyvųjų.“[48]

Nors paskutinio dešimtmečio pradžioje Hofmannsthalis suprato, kad gyvenimas hermetiškame aukštosios kultūros draustinyje kelia daug problemų, vis dėlto manė, jog įmanoma jo estetinę utopiją perkelti į tikrovę. 1895 metais laiške Richardui Beer-Hofmannui jis svarsto šias galimybes: „Aš vis dar tikiu, kad sugebėsiu savąjį pasaulį įkurdinti [išoriniame] pasaulyje. Mes esame pernelyg kritiški, kad gyventume svajonių pasaulyje kaip romantikai. [...] Problema, žinoma, visuomet ta, kad reikia statyti Potiomkino kaimus mūsų pačių horizonto pakraštyje, bet tokius kaimus, kuriais pats gali tikėti.“[49] Tačiau net jei užtektų pasitikėjimo ir valdingumo (*Herrschaftlichkeit*) savo iliuzijas primesti tikrovei, gimusi vaizduotės imperija

nebūtų patvari: „imperija, panaši į Aleksandro, tokia pat didinga, kupina įvykių, kiek tik gali aprėpti mintis, [...] sužlugtų su [mūsų] mirtimi – nes tai imperija tik šiam vieninteliam karaliui".[50] Kad ir kaip trokštama, Hofmannsthalio efemeriška įsivaizduojama utopija vis dėlto buvo grynai asmeninė: „tik šiam vieninteliam karaliui". Ji neišreiškė jokio bendruomenės idealo, buvo nesusijusi su socialine tikrove. Tad Hofmannsthalis kaip savo asmeninės utopijos sąlygą nurodo norą „leisti gyvenimui slinkti pro šalį".[51] Egzistencinė utopinių svajonių ypatybė buvo pasyvumas, plaukimas pasroviui. Iš tikrųjų pasyvumą ir svajingumą galėtume laikyti objektyviuoju ir subjektyviuoju introversijos, domėjimosi savimi, savo prigimtimi bei savo galimybių ribomis aspektais. Pabrėždamas savęs tobulinimą, estetinis utopizmas skatina narcisizmą, kuris griauna utopizmą ne mažiau nei socialinį realizmą.

Ne Hofmannsthalis, bet jo draugas Andrianas parašė klasikinį amžiaus pabaigos tapatybės krizės romaną *Pažinimo sodas* (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895). Kūrinys prasideda moto: „*Ego Narcissus*". Prisiminkime klasikinį Narcizą – įsimylėjęs save, autoerotiškas, jis nuskęsta bandydamas susilieti su savo atspindžiu. Nepamirškime, kad įtūžęs Erotas, kurio paslaugų Narcizas atsisakė, jį užkeikia dėl to, kad šis paniekino sąjungą su „kitu", tai yra meilę. Už nusikaltimą Erotui ir pasauliui pranašas Teiresijas numato jam tinkamą likimą: Narcizas mirs, kai pažins pats save. Šie mitologiniai motyvai vyrauja *Pažinimo sode*: gilinimasis į save, nesugebėjimas mylėti kito, ribų tarp savojo „aš" ir išorinio pasaulio nesuvokimas, negalėjimas atskirti iliuzijos ir tikrovės. Mitiniam Narcizui savęs pažinimas reiškė mirtį, o moderniam Narcizo palikuoniui Ervinui buvo lemta pažinti pasaulį tik kaip savo paties atvaizdą. Paskutinė romano eilutė sako, kad Ervinas miršta „nepažinęs pasaulio". „Pažinimo sodas" iš tiesų yra herojaus sąmonės paralelė: per mažas ir per sausas, kad subrandintų bent gėrio ar blogio vaisius. Ervinas niekada nepasiekė pasaulio – kaip ir

rafinuotųjų klasė, kuriai priklausė jo kūrėjas, jis ir iš reikalo, ir savo paties valia buvo atitrūkęs nuo realybės.

Prieš keturis dešimtmečius aprašinėdamas Heinricho Drendorfo lavinimosi kelią, Stifteris ryškiai nupiešė tikrovės elementus, su kuriais susidūrė jo herojus. Namiškiai, peizažas, Rožių namas, darbininkai, menas ir istorija – viskas pavaizduota objektyvaus realizmo dvasia – tai elementai, sudarantys darnų pasaulį, prie kurio individas turi prisitaikyti. Tvirtas išorinis pasaulis buvo tarsi rėmas teisingoms individo nuostatoms. Stifterio kūryboje utopinis aspektas iš esmės reiškėsi grynumu ir aiškumu, su kuriuo imanentinė pasaulio tvarka įsikūnijo aplinkoje. Kai žmogus suvokia tą tvarką, jis gali save realizuoti, kaip padarė Heinrichas. Stifterio mintys siejasi su Rousseau ir jo *Emilio* idėjomis: teisingai sutvarkytas pasaulis yra raktas ir pavyzdys darniai sielai.

Nepaisant pavadinimo, *Pažinimo sodas* beveik nevaizduoja konkrečios herojaus aplinkos. Andriano realizmas yra priešingybė Stifterio realizmui: jam rūpi ne išorinis socialinės ir fizinės tikrovės pasaulis, bet vidinis dvasinis gyvenimas. Socialinis ir fizinis pasaulis vien skatina herojaus jausmus ar juos simbolizuoja. Ir Ervinas, ir Heinrichas siekia įžengti į pasaulį, didesnį nei jie patys, ir susijungti su juo. Abu šį pasaulį laiko daugialypiu ir sudėtingu. Tačiau Heinrichas pamažėle jį įvaldo ir pradeda suprasti, kad šis yra iš esmės statiška elementų harmonija; žmogus savo darbu panaikina elementų disonansus. Pasaulio vieningumas – tai atskirų dalių aiškumas. Ervinui pasaulis yra tėkmė – tai vangi, tai srauni – jos išskydę elementai susilieja vienas su kitu ir su herojaus vidiniu pasauliu. Jo vieningumas yra neapčiuopiamas kitimas. Heinrichui tiesą teikia aiškumas; o Ervinui – „gili, tamsi, įvairialypė“ paslaptis.[52] Ervinas negali rasti kelio į pasaulį, nes savo racionalią sąmonę, išorinį pasaulį ir asmeninius jausmus jis regi kaip ištisinę visumą. Subjektyvi ir objektyvi patirtis yra skausmingai ir svaiginamai sumišusios. Hofmannsthalis taikliau nei Andrianas

išreiškė vidinio ir išorinio pasaulio susiliejimo jausmą: „Ir trys tampa vienu – žmogus, daiktas, svajonė.“[53] Toks panpsichizmas yra visiška priešingybė Stifterio individualizuotai ir apibrėžtai visatai: „Kiekvienas daiktas ir kiekvienas žmogus gali būti tik vienu dalyku, tačiau juo jis turi būti visiškai“, – sako Heinricho tėvas.

Neaiškios ribos tarp savęs ir kito reiškė, kad „kito“ paieška – tik tuščios pastangos. Ervinas net mokslines žinias įtraukia į susižavėjimo savimi sūkurį. Po metus trukusių mokslinių studijų „jam paaiškėjo, kad nėra reikalo ieškoti savo vietos pasaulyje, nes jis pats yra pasaulis, toks pat didžiulis ir toks pat unikalus. [...] Bet jis tęsė studijas, nes tikėjo, kad, pažinęs pasaulį, jo atvaizde išvys savąjį.“[54] Ervino viltys neišsipildė. Atsiskyręs nuo pasaulio, jis negalėjo juo naudotis kaip veidrodžiu. Tirpdamas pasaulyje arba jį sugerdamas, Ervinas pajusdavo grėsmę savo tapatybei. Tik apeiginiai ar estetiniai išgyvenimai ego ir pasaulį sujungia į ritmišką jausmo vienovę. Bet ši sąjunga nei stipri, nei patvari. Poetinis žodis sukelia virpulį, kai dangus ir pragaras susilieja ir patiriama daugiaprasmė, sublimuota, „pilna baugios didybės“ ekstazė. Tačiau šis jaudulys nei padeda suvokti instinktus, nei juos patenkina. Jautriajam Ervinui gyvenimas prasideda kaip „svetima užduotis“ ir baigiasi taip ir nepatyrus tiesioginio ir prasmingo dalyvavimo jame. Estetiškasis aristokratas ir lieka nuvytusiu Narcizu, kuris mirdamas viliasi, kad gal sapnas jam suteiks tai, ko nedavė gyvenimas, – ryšį su „kitu“.

Stifteris ir Andrianas skirtingai apibrėžia ego ir pasaulio santykį, radikaliai skirtingiems tikslams jie pasitelkia ir sodo įvaizdį. Stifteriui sodas simbolizuoja gamtos ir kultūros jungtuves. Čia žmogus per mokslą ir meną užbaigia Dievo kūrinį. Čia jis išvaduoja gamtą nuo ligų ir chaoso, atskleidžia gamtos galias kurti tvarką, siejančią naudingumą ir grožį. Andrianui sodo priežiūra, žinoma, visiškai nerūpi. Gyvenime nėra tokio dalyko kaip darbas. Sodas skirtas vien tam, kad žadintų

jutimus. Jis simbolizuoja keistai sumišusius ir greit išnykstančius gyvenimo aromatus, laikiną grožio išgyvenimą. Nėra vienintelio sodo, tik sodai. Jie stiprina jusliškas mintis ir intelektualizuotus jausmus, o tai ypatingas save įsimylėjusiųjų bruožas. Kartai, kuri jautėsi nepriklausanti pagrindinei gyvenimo srovei ir gyvenimą blankiai tesuvokė per meno prizmę – „nes žaidimas mums svarbesnis nei likimas“[55] – sodai simbolizavo praeinantį grožį, kurį galima pajusti nevalingai plaukiant gyvenimo upe. Ervino motina, vienintelė tikra jo dvasios draugė, psichologinę sodo reikšmę pasyviajai kartai apibūdina taip: „Mes einame per gyvenimą it per malonumų sodą su keistomis pilimis, mus veda keisti tarnai; grožybės, kurias jie mums atveria, išlieka mumyse ir mes jas mylime, bet ką jie mums parodys ir kaip greitai mus ten nuves, priklauso ne nuo mūsų.“[56]

Estetinis požiūris stiprino atotrūkį nuo paprastų žmonių, kurie buvo jo socialinis pagrindas, ir skatino veikiau netiesioginį pasaulio patyrimą. Kaip mums primena Susanne Langer, estetinis išgyvenimas yra menamas, o ne realus. Jis suteikia formą jausmams, kurie kyla iš išgyvenimo, bet ne pačiam išgyvenimui. Būtent atstodamas gyvenimą menas mus nuo jo atskiria. Kaip tik todėl, kai menas atsyja nuo kitų vertybių ir pats savaime tampa vertybe, savo gerbėjams jis įdiegia amžino žiūrovo jausmą, kuris savo ruožtu skatina introversiją. Nesugebėdamas rasti gyvenimo paslapties tiesiogiai dalyvaudamas jame, Andriano Ervinas atsigręžia į save ir „vis giliau bei su didesniu jauduliu krypsta į savo praeitį“. Praeities išgyvenimų prisiminimai darosi ne tik jaudinantys, bet „egzaltuoti ir nepaprastai brangūs“. Kaip Marcelio Prousto atveju, Ervino prisiminimai tampa jo gyvenimu. Internalizaciją vėl lydi desocializacija. Žmonės Ervinui vertingi tik tiek, kiek jie yra jo prisiminimų dalis; tai yra „jie jaudino jį tik todėl, kad buvo jo gyvenimas“.[57] Prisiminta praeitis buvo svarbesnė nei išgyvenama dabartis. Taigi narciziškasis herojus ne tik nepastebimai judėjo nuo aktyvaus gyvenimo prie įsikalinimo savyje, bet taip pat – nuo dar

negyvento gyvenimo į jau pragyventą gyvenimą. Atėjus mirčiai, princas Ervinas, nepaisant jauno amžiaus, buvo jai pasirengęs. Narcizui mirtis atėjo kaip moralinė bausmė, Ervinui – kaip psichologinė būtinybė.

IV

Hofmannsthalis labai žavėjosi *Pažinimo sodu.*[58] Tačiau jis negalėjo naujojo Narcizo problemos palikti neišspręstos, kaip tai padarė Andrianas. Jis norėjo, kad menas vėl atsigręžtų į etiką, estetinė kultūra – į visuomenę, o jo paties išsilavinusiųjų klasė imtų vaisingai dalyvauti socialiniame gyvenime. Andrianas rašė vien tik savo kartai; Hofmannsthalis savo kartos problemas glaudžiau siejo su tradicija, giliau – su psichologija ir plačiau – su visuomene.

Hofmannsthalio nuomone, Andriano sodas iš pat pradžių augo vietoje, kur slypėjo daug pavojų, apie kuriuos autorius nė nenumanė. Jis rašo draugui: „Tavo knyga yra nelyginant jaunoji dievaitė Persefonė, [...] pievoje ji skina narcizus ir staiga ją apima nerimas. Žinai, tai ta pati pieva, kurioje pasirodo Plutonas ir nusineša ją į šešėlių žemę."[59] Kokią modernią jėgą šioje antikinėje parabolėje išreiškia Plutonas? Hofmannsthalis ieško atsakymo į savo klausimą – kartais tai individo instinktai, kartais – grėsmingos masės.

Tačiau pirmiausia Hofmannsthaliui rūpi doroviniai estetinio požiūrio padariniai. Nuo jų kelias veda prie psichologinių ir socialinių problemų. Trumpoje eiliuotoje pjesėje *Kvailys ir Mirtis* (*Der Tor und der Tod*, 1893) Hofmannsthalis svarsto tą patį klausimą, kaip ir Andrianas *Pažinimo sode.* Jis pasmerkia jauną aristokratą, kuris besigainiodamas savo rafinuotų pojūčių sugriauna motinos, draugo ir mylimosios gyvenimus. Tik Andrianui rūpėjo psichologinė estetinio požiūrio raida, o Hofmannsthalis tyrinėja jo moralinę reikšmę. Kaip viduramžių

didaktinėse dramose, Mirtis ateina pas Kvailį kaip teisėja bausti už nusižengimus. Šiuo atžvilgiu Hofmannsthalis buvo tradicionalistas, siekiantis atkurti meno ir etikos ryšį. Bet, kaip teigė Richardas Alewynas, Mirties figūra nebuvo viduramžių vaiduoklis. Pjesėje ji – muzikantė, dionisiška gyvenimo sąjungininkė. Ji simbolizuoja pasąmonės instinktus, kurie buvo išstumti hipertrofuotai tobulinant savąjį „aš“.[60] Taigi, skirtingai nei Stifterio romane, dorovė įgauna vitališkumo formą, o jų dialektišką vienovę įkūnija muzika tapusi Mirtis.

Kvailio ir Mirties aplinka primena Risacho Rožių namą: elegantiška klasikinė trečiojo devynioliktojo amžiaus dešimtmečio vila. Čia vaizduojama bydermejeriška tvarka, bet joje nebėra nė lašo gyvybės. Mat namas yra grynai asmeninis herojaus prisiminimų ir kultūros suvenyrų muziejus, o tas herojus, priešingai nei Stifterio Risachas, niekada gyvenime nebuvo atsidėjęs jokiai veiklai. Paveiksluose Dumbos muzikos salonui Gustavas Klimtas taip pat priešpriešino bydermejerišką nostalgiją ir dionisiškus instinktus, tačiau nekėlė klausimo apie moralinius estetinio požiūrio padarinius, kaip Hofmannsthalis.[61]

Hofmannsthalis bando išsiveržti iš meno gyvenimo solipsizmo ir kultūrinės izoliacijos dviem būdais: viena vertus, jis siekia atgaivinti tradicinę asmeninės atsakomybės moralę; kita vertus – krypsta į gilumine psichologiją ir instinktų įtvirtinimą.

Hofmannsthalio moralinę ir psichologinę savo klasės jausmų kultūros (*Gefühlskultur*) kritiką privalome papildyti trečiuoju – sociologiniu – aspektu. Dar jaunystėje Hofmannsthalis pradėjo nerimauti dėl nykstančios aukštesniųjų klasių socialinės atsakomybės. Eilėraštyje „Manche freilich...“, parašytame 1892 metais, jis teigia išsilavinusių ir paprastų žmonių vienybę – jų atsiskyrimą „Kontrastuose“ pasmerkė Saaras. Žinoma, Hofmannsthalis šią problemą išreiškia priminimo forma: kadaise buvęs toks dalykas kaip aukšto ir žemo, laimingųjų ir bedalių ryšys – tai užuomina, kad dabar jis labai sumenkęs. Šį slaptą tarpusavio priklausomybės ryšį poetas perteikia po

deniu esančios laivo virtuvės vergų įvaizdžiu – jų gyvenimo šešėlis krinta ant gyvenančiųjų viršuje.

> Daug likimų su manuoju susiviję;
> Gyvenimas žaisdamas suraizgo juos,
> Ir mano dalia yra didesnė nei šio gyvenimo
> Silpna liepsna ar siaura lyra.[62]

Taigi galime manyti, kad Hofmannsthalis trokšta aktyvesnės socialinės veiklos.

Nedidelėje eiliuotoje pjesėje *Mažasis pasaulio teatras* (*Das kleine Welttheater*, 1897) Hofmannsthalis netiesiogiai, bet vienareikšmiškai nurodo savo kartai, kokia kryptimi turi rutuliotis meno ir visuomenės santykiai.[63] Savo idėjoms reikšti jis pasirenka barokinio vaidinimo (*masque**) formą. Svarbiausias iš menkai tarpusavyje susijusių personažų yra Sodininkas. Kadaise jis buvo karalius, bet nusiėmė žemiškos valdžios karūną, kad galėtų auginti gėles. Poetinė Sodininko vizija leidžia jam, kaip karaliui, suvokti, jog rūpinimasis žmonėmis ir rūpinimasis augalais iš esmės yra tas pats, tik pastarasis užsiėmimas „madingesnis". Čia Hofmannsthalis *in parvo* pakartoja Risacho pasitraukimą iš politikos nesėkmių į Rožių namo džiaugsmus *Bobų vasaroje*. Ar jis taip pat norėjo alegoriškai užsiminti apie bendresnį ir ne tokį sąmoningą Austrijos aukštesnės viduriniosios klasės pasitraukimą nuo politikos prie kultūros? Turime per mažai įrodymų apie tai spręsti. Bet Hofmannsthalis aiškiai išreiškia karaliavimo ir sodininkystės atitikimo principą; šis principas patraukliai, „su vaikišku nekaltumu ir didingumu" sulygina politikos tikrovę ir meno sodą, pilietinę ir estetinę tvarką.

Aukščiausiai ir svarbiausiai vaidinimo figūrai – Sodininkui-monarchui priešpriešinamas Beprotis. Jis ne karalių, bet turčių palikuonis: „paskutinis iš turtingųjų, paskutinis iš galingųjų –

* Šešioliktajame–septynioliktajame amžiuje paplitęs teatro vaidinimas, kuriame kaukes dėvintys aktoriai vaizduoja alegorines ir mitologines figūras.

bejėgis". Bepročio tėvas, įtakingas verslininkas, nesugebėjo pažaboti sūnaus, kuris paveldėjo arogantišką tėvo dvasią, bet neturėjo jokio atsakomybės jausmo. Kaip daugelis tikrų prakutėlių sūnų Hofmannsthalio visuomenėje, Beprotis siekė patekti į kilmingųjų draugiją ir jam tai pavyko – jis kerėjo pasaulį, švaistė turtą ir save. Bet, kaip geriausieji iš tikslo neturinčiųjų, krypo į savo vidų ir troško vienumos. Taigi prieš mus vėl Narcizas, šiuo atveju švaistūnas rentininkas. Beprotis užsidaro bokšte ir, drąsų, godų žvilgsnį nukreipęs į savo sielą, tampa poetiniu savo gelmių tyrinėtoju. Ten jis randa „galybę pabaisiškų pirmapradžių" jėgų. Į save sutelktas dėmesys, perkeltas iš veiksmo į mąstymo pasaulį, leidžia dykinėjančiam turtuoliui atskleisti monstriškas savo instinktų jėgas. Per šį atradimą jis ima suvokti analogišką pirminę energiją išoriniame pasaulyje.[64] Sodininkas pastebi atitikimą tarp politinės tikrovės ir grožio sodo tvarkos, o Beprotis – tarp vidinių instinktų ir išorinių gyvenimo jėgų energijos. Individualybė peržengia save, ir Beprotis, kreipdamasis į savo atvaizdą veidrodyje, *en bon Narcisse* sušunka: „[Savarankiško individo] iliuzija neilgai betvers; vis daugiau balsų kviečia mane į išorinį pasaulį."[65] Jis paskelbia misiją, kurios imsis Hofmannsthalis, – sukurti dinamišką individo ir pasaulio vienybę. Hofmannsthalio manymu, abstrakti, statiška karalių ir poetų gyvensena nebegali tarnauti nei moderniai dvasiai, nei moderniai visuomenei:

> Bet kas gi yra rūmai ir eilėraščiai?
> Į sapną panašus tikrovės atvaizdas!
> Tikrovės joks tinklas nepagaus:
> Vesti visą ratą –
> Tikrovę, ar jūs suvokiate šią užduotį?[66]

Drąsus, bet sveiko proto žmogus galėtų „suvokti šią užduotį"; tačiau tik beprotis pasiryžtų it Dionisas „vesti *visą* ratą". Beprotį reikėjo sulaikyti, kad jis nešoktų į upę apačioje, į pirmapradės gyvenimo energijos srovę, kuri kartu reiškia mirtį.

Apie 1897 metus Hofmannsthalis prieina prie išvados, kad Sodininkas yra atgyvena, ir nedrąsiai imasi prisijaukinti Beprotį. Svarbu rasti tvarką, kuri nebūtų sterili, energiją, kuri neneštų mirties, viena vertus, atkurti ryšį tarp meno ir instinktų, kita vertus – tarp meno ir visuomenės. Hofmannsthalio dėmesys krypsta į žemesniąsias klases ne vien todėl, kad ten glūdi problema, bet ir todėl, kad jų gyvenimas atrodo stipresnis. Kaip ir Sigmundas Freudas, jis mano, kad žemesniosios klasės nėra užslopintos, jos gyvena atvirai pagal instinktus. Iš dalies pavydėdamas, iš dalies baimindamasis jis ieško socialinių gyvybingumo šaltinių sunkiai apibrėžiamoje „liaudyje" (*Volk*), tuo pat metu nedrąsiai artėdamas prie jo psichologinių ištakų – sekso. Abi tendencijos išryškėja *Ticiano mirtyje* – čia didysis dievas Panas įkvepia meną, tačiau miesto magnetizmas traukia menininką palikti meno aptvarą. Taigi amžių sandūroje Hofmannsthalis pereina nuo poezijos prie dramos ir iš narciziško uždarumo ištrūksta į gatvę.

Kaip būdinga šiltnamy augančios klasės pasaulėžiūrai, su juodžiausiu socialiniu skurdu ir vargais Hofmannsthalis pirmiausia susidūrė ne gimtojoje Vienoje, kur viso to netrūko, bet 1896 metais Galicijoje atlikdamas karinę tarnybą. Iš savo būstinės nykiame žydų kaimelyje Tlumače jis rašė draugui: „Mano suvokimas [...], kas yra daugumos žmonių gyvenimas [...], keičiasi: jis daug niūresnis, beviltiškesnis, nei mes esame linkę galvoti."[67] Apsuptas šio kraupaus „tokios gausybės nelaimingų žmogiškų būtybių reginio [...], jų smarvės ir balsų", Hofmannsthalis susižavi dramos forma. Drėgname ir dvokiančiame būste perskaityta Thomaso Otway restauracijos laikų drama apie popiežiaus sąmokslą *Išgelbėta Venecija* paskatina naują posūkį jo kūryboje. Jis rašo Andrianui apie dramą: „Labai ypatinga meno forma, ir aš įtariu, kad ją kuriantis iškart susieja save su gyvenimu – ir kartu nuo jo išsivaduoja."[68] O tai buvo giliausias Hofmannsthalio – poeto ir piliečio – poreikis.

Po aštuonerių metų Hofmannsthalis išleidžia savąjį Otway dramos variantą, pavadintą *Išgelbėta Venecija* (*Das Gerettete Venedig*). Ši niūri socialinė psichologinė drama vaizduoja politinį nuosmukį ir asmenines aistras, įsisiautėjančias dėl blogo valdymo. Maištaujanti minia suteikia veiksmui tamsios ir grėsmingos jėgos. Nenuostabu, kad pagrindinis herojus yra žmogus, svyruojantis tarp senosios valdžios ir įtūžusių maištininkų.[69] Jis yra pats žmogiškiausias veikėjas, tačiau per silpnas prieš jį iškilusiai situacijai. Jo žmogiška mąstysena beverte, nes jis nežino, kaip ją pritaikyti ištikus socialinei politinei krizei ir pratrūkus aistroms.

Poetas, kaip ir jo pagrindinis herojus, dvejoja ir laikosi vidurio pozicijos. Nors dramoje jaučiamos modernybės problemos, Hofmannsthalis, kaip ir daugumoje kitų savo kūrinių, vengia bet kokio tiesioginio socialinio realizmo ar tuometinio *mise en scéne**. Kaip daugelis dvidešimtojo amžiaus Austrijos minties ir meno pionierių – Gustavas Klimtas, Gustavas Mahleris, Otto Wagneris, Sigmundas Freudas – modernioms idėjoms perteikti jis vartoja tradicinę kalbą. *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques***[70] – ne veltui Andrianas draugui primena šį šūkį.

Tačiau, kitaip nei Stifteris ar Saaras, Hofmannsthalis nenori turėti nieko bendra su istorija. Atrodo, kad jam istorija nustojo būti pavyzdys. Nors veiksmas vyksta Venecijoje, Hofmannsthalis karštai priešinasi režisieriui, linkusiam dekoracijas ir kostiumus padaryti istoriškai „realistiškus“. Jis reikalauja kostiumų, kurie būtų „nuotaikingi“ ir „įtaigūs“, išreiškiantys „konservatyvų, reakcingą, iki šaknų supuvusį laikmetį [...] kaip Austrija iki 1848 metų kovo“ (tai periodas prieš pirmąjį liberalizmo proveržį!). O svarbiausia, minia, „gink Dieve“, neturėtų būti venecijietiška, bet veikiau „šiurpi, grėsminga“ – kaip šiuolaikinė minia (*Gesindel****).[71] Taigi tiek dramoje, tiek

* Pastatymas scenoje (*pranc.*).

** Naujomis temomis rašome senus eilėraščius (*pranc.*).

*** Padugnės (*vok.*).

aptardamas jos pastatymą Hofmannsthalis kalba apie šiuolaikinę socialinę tikrovę atsargiai ir užuolankomis. Jis netrokšta nei pabėgti į istoriją ir mitą, nei tiesiogiai vaizduoti modernią visuomenę ir jos problemas. Pasitelkdamas sugestyvią, o ne autentišką istorinę aplinką šioje siaubingoje socialinio irimo dramoje Hofmannsthalis įgyvendina tikslą, kurį jam žadėjo pats dramos žanras – apie šį tikslą jis rašė draugui iš skurdžiosios Galicijos. Drama, sakė jis, ir susieja su gyvenimu, ir nuo jo išvaduoja.

Įsitraukimo ir distancijos derinys, kurį Hofmannsthalis rado dramoje, leido jam naujai apibrėžti poeto paskirtį modernioje visuomenėje. Jo „kelias į aiškumą“ buvo ilgas. Pirmiausia jis pabėgo iš hedonistinio Narcizo sodo apimtas bergždumo jausmo, kurį Andrianas perteikė savo auklėjamajame romane. Suvokęs dar baisesnius pavojus, juos alegorizavo pjesėje *Mažasis pasaulio teatras* – sielą raminančią Sodininko iliuziją, kad menas yra politikos pakaitalas, ir drastišką turtingo Bepročio išvadą, jog vienintelis būdas tikrai dalyvauti gyvenime – tai savižudiškai susijungti su beformėmis iracionaliomis pasaulio jėgomis. Pamažu Hofmannsthalis artėjo negyvos iliuzijos ir beformio gyvybingumo, Karaliaus-sodininko ir Bepročio sintezės link. Iš jos iškilo poetas – ne įstatymų kūrėjas, ne teisėjas, ne guodėjas – bet taikytojas.

1906 metais Hofmannsthalis poeto vaidmenį apibrėžia su nauju aiškumu: „Būtent jis suvienija laikmečio elementus.“[72] Hofmannsthalis iškelia literatūrai uždavinį kurti ryšius visuomenėje ir kultūroje, kurios, jo manymu, buvo iš esmės pliuralistinės ir suskilusios. Poetas privalo suvokti tikrovės daugialypiškumą ir per magišką kalbos mediumą moderniam žmogui atskleisti vieningumą ir sąryšį. Poetas yra „aistringas amžinybės dalykų ir dabarties dalykų gerbėjas. Rūko apgaubtas Londonas su pamėkliškomis bedarbių procesijomis, Luksoro šventyklos griuvėsiai, vienišo miško upokšnio teškenimas, monstriškų mašinų ūžesys: šie perėjimai jam nesunkūs [...], viskas jam

egzistuoja tuo pat metu.“[73] Kur kiti regi konfliktą ir prieštaravimą, poetas atveria slypinčius ryšius ir sustiprina juos ritmu ir garsu išryškindamas vienybę.

Ar yra vietos utopiškumui naujojoje Hofmannsthalio literatūros sampratoje? Ne tokiam, su kokiu mums jau teko susidurti. Čia nerasime štifteriško kupiūruotos tikrovės modelio nei abstraktaus Saaro socialinio idealo, atgaivinto rokoko malonumų sodo ir net ankstyvojo Hofmannsthalio Potiomkino kaimo. Nes dabar poetas priima tikrovę tokią, kokia ji yra: nepermaldaujamai padriką, suirusią. Pernelyg išcentrinis visuomenės ir kultūros pobūdis trukdė reikštis konstruktyviai fantazijai. Iš rafinuotos socialinės atskirties išniręs Hofmannsthalis išmoko „grumtis su esama socialine tvarka“; bet kai tai įvyko, jam darėsi vis sunkiau ir sunkiau postuluoti „tvarką, kurios nėra“.

Dramoje *Bokštas* (*Der Turm*, 1927), rašytoje dvidešimt penkerius metus, jis vis dėlto dar kartą bando nurodyti kelią į utopiją. Aš sakau „nurodyti kelią“ – ne daugiau, nes Hofmannsthalis nebesiekė jos pavaizduoti. Įdėmiau pažvelgus, *Bokšto* veiksmas atrodo kone *Mažojo pasaulio teatro* veiksmo inversija. Herojus princas Sigismundas iš pradžių, kaip ir Beprotis, yra iracionalus savojo „aš“ kalinys. Svajodamas apie teisingą pasaulį jis bando iš Bepročio tapti Sodininku, o po to karaliumi – instinktyvus vizionierius virsta pilietišku aktoriumi. Tuo metu jis suartėja su skurstančiomis ir energingomis, bet iracionaliomis masėmis. Kaip ir krikščioniškoje Calderóno dramoje *Gyvenimas – tai sapnas*, kurią Hofmannsthalis pritaikė moderniems tikslams, princo poeto edipiškas maištas pavirsta politine revoliucija prieš karalių tėvą. Tačiau Hofmannsthalio atveju rezultatas yra ne dieviška komedija, o žmogiška tragedija. Pastangos harmonizuoti paskiras dalis pasitelkus tarpusavio pagarbos kalbą sužlunga. Kaip ir Austrijos imperijoje, socialinio ir psichologinio griovimo jėgos pasirodo pernelyg stiprios. Bet princas poetas miršta įsitikinęs, kad jo meilės idėja, rasta vienišame Narcizo šulinyje, kur susilieja svajonė ir tikrovė,

kada nors bus suprasta: „Paliudykite, kad aš čia buvau – net jei niekas manęs nepažino.“[74] Princas, kurio pasaulis nepažino, – tai priešingybė Andriano princui Ervinui, kuris mirė nepažinęs pasaulio.

Hofmannsthalis išlaisvino meno paskirtį iš hedonistinės izoliacijos, kuriai jo klasė pasmerkė meną, ir bandė gelbėti visuomenę sutaikančia meno jėga. Bet nesutarimai visuomenėje jau buvo per daug įsisenėję. Visuomenė galėjo toleruoti tragediją arba komediją, bet ne estetinio harmonizavimo teikiamą išgelbėjimą. Intelektinius šio kultūros fakto padarinius teko suformuluoti naujai kartai.

[1] Hugo von Hofmannsthal, „Buch der Freunde“, *Aufzeichnungen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, redaktorius Herbert Steiner, Frankfurt am Main, 1959, p. 59.

[2] Erich Auerbach, *Mimesis*, vertėjas Willard Trask, Princeton, 1953.

[3] „Saiko ir laisvės žmogus“ – *Stifters Werke*, redaktorius I.E. Walter, Salzburg, be datos, t. II, p. 905.

[4] Stifter, „Über das Freiheitsproblem“, ibid., p. 921, 923.

[5] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, redaktoriai Gustav Wilhelm ir kiti, Praha–Reichenberg, 1904–1939, t. XVI, p. 58–59; cit. iš Eric Albert Blackall, *Adalbert Stifter*, Cambridge, Mass., 1948, p. 254.

[6] 1849 metų kovo 6 dienos laiškas Gustavui Heckenastui, *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. XVII, p. 321.

[7] Apie Leo Thuną ir jo vaidmenį pertvarkant universitetą žr. p. 40–41.

[8] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. XVII, p. 292; cit. iš Blackall, *Adalbert Stifter*, p. 249.

[9] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. XIX, p. 93.

[10] Gustave Flaubert, *Sentimental Education*, vertėjas Brentano, New York, 1957, p. 1–14.

[11] Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, London: Everyman, 1906, p. 2.

[12] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. VI, p. 9.

[13] Ibid., p. 10–14. Tikrą panašaus santykio tarp tėvo ir sūnaus pavyzdį pasirenkant mokslininko karjerą pateikia geologas Eduard Suess, *Erinnerungen*, Leipzig, 1916, p. 115, 139.

[14] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. VI, p. 23–24.

[15] Ibid., p. 40. Tradicinė austrų pasaulio samprata turi ypatingą filosofinį pobūdį, kuris pabrėžia dvasios imanentiškumą žemiškoje tikrovėje ir prie-

šinasi vokiečių idealistinės filosofijos dualizmui. Šią sampratą puikiai išnagrinėjo Roger Bauer, *La réalité, royaume de Dieu, études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX*[e] *siècle*, München, 1965. Šią pasaulėžiūrą Stifteris perėmė iš pagrindinių jos skleidėjų – savo mokytojų benediktinų.

[16] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. VI, p. 44.

[17] Hugo von Hofmannsthalis nurodo, kad Josefas Sonnenfelsas Marijos Teresės ir baronas Kübeckas Pranciškaus I laikais priklausė tokiam socialiniam išsilavinusių valstybės biurokratų tipui, apie kurį kalbėjo Stifteris. Juos visi laikė žmonėmis, „pasiekusiais didelių aukštumų, [bet] ne karjeristais". Žr. „Stifters ‚Nachsommer'", in Hugo von Hofmannsthal, *Selected Essays*, redaktorė Mary Gilbert, Oxford, 1955, p. 58–59.

[18] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. VI, p. 58–59.

[19] Ibid., p. 99.

[20] Ibid., t. VII, p. 94.

[21] Charles Baudelaire, „Short Poems in Prose", in *The Essence of Laughter*, redaktorius Peter Quennell, New York, 1956, p. 147.

[22] *Adalbert Stifters Sämtliche Werke*, t. VI, p. 143–144.

[23] Ibid., p. 129–131, 103–104.

[24] Dora Stockert-Meynert, *Theodor Meynert und seine Zeit*, Wien, 1930, p. 150.

[25] Felicie Ewart, *Zwei Frauenbildnisse*, Wien, 1907, passim.

[26] Stockert-Meynert, *Theodor Meynert und seine Zeit*, p. 99.

[27] Ibid., p. 50–51.

[28] Žr., pvz., Georg von Franckenstein, *Diplomat of Destiny*, New York, 1940, p. 14–17; Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, London, 1943, p. 39–55.

[29] *Ja! breite, Kunst, die mächt'gen Rosenschwingen*
Hellrauschend über diese Erde aus! –
Und hilf Gemeinheit – Roheit zu bezwingen! –

Die Freiheit und den Menschenwert erringen,
Der jetzt noch schmachtet tief in Nacht und Graus!
Dass alle Stimmen dir – ein Loblied singen!

„Die Kunst", ankstyvasis ir nepublikuotas kūrinys, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke*, redaktorius Jacob Minor, Leipzig, 1909, t. III, p. 49.

[30] Jacob Minor, „Ferdinand von Saar als politischer Dichter", *Österreichische Rundschau*, t. XXXII, 1902, liepa–rugsėjis, p. 185–203.

[31] Be datos ir Saarui gyvam esant nepublikuota. *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke*, t. III, p. 26–27; taip pat žr. „Proles", ibid., t. II, p. 145.

[32] Ibid., p. 168–169.

[33] Ibid., p. 167.

[34] Ferdinand von Saar, *Schicksale*, Kassel, 1889 (pakartotinai išspausdintas *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke*, t. IX).

[35] Ibid., t. II, p. 175–176.

[36] Mes dar nepasiekėme etapo, kai „Odė džiaugsmui“ interpretuota kaip estetinė-erotinė utopija (1902 metais Klimto sukurtame Beethoveno frize). Bet Saaras parodo tolesnės raidos kryptį. Žr. V skyrių, p. 262–269.

[37] „Stifter-Elegie“, in *Ferdinand von Saars Sämtliche Werke*, t. III, p. 77.

[38] Geneviève Bianquis, *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Paris, 1926, p. 8–17.

[39] Architektas ir dizaineris Josefas Hoffmannas, jaunystėje buvęs ištikimas Williamo Morriso gerbėjas, man pasakojo su susidomėjimu skaitęs Morriso raštus socialiniais klausimais, tačiau kartu su bendražygiais manęs, jog šie dalykai yra „politikų“, o ne menininkų „reikalas“.

[40] Viktor von Andrian-Werburg, *Österreich und dessen Zukunft*, Hamburg, 1843–1847. Taip pat žr. diskusiją apie Andrianą: Karl Eder, *Der Liberalismus in Altösterreich*, Wien, 1955, p. 95–98; Georg Franz, *Liberalismus*, München, 1955, p. 32–33.

[41] *Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst*, sudarytojas Walter H. Perl, Hamburg, 1960, p. 11–12.

[42] *Hugo von Hofmannsthal*, redaktorius Helmut A. Fiechtner, Bern, 1963, p. 5–6.

[43] Hermann Broch, „Hofmannsthal und seine Zeit“, in *Essays*, redaktorė Hannah Arendt, Zürich, 1955, t. I, p. 111–113.

[44] Žr. Franckenstein, *Diplomat of Destiny*, p. 14–17, 113–116; Hugo von Hofmannsthal, *Briefe, 1890–1901, 1900–1909*, Berlin, 1935, Wien, 1937, t. I, p. 59–60, 208, 212–213, 291, 293; o ypač idem ir Edgar Karg von Bebenburg, *Briefwechsel*, redaktorė Mary E. Gilbert, Frankfurt am Main, 1966, passim: šiuose laiškuose poetas ir laivyno karininkas drauge aptaria džentelmeno idealą ir jo siekimą.

[45] Hofmannsthal, *Briefe, 1890–1901*, p. 208, 291.

[46] *Kunst*, nr. 1, 1903, p. II.

[47] *Manche hören zu, nicht alle...*
Manche träumen, manche lachen,
Manche essen Eis... und manche
Sprechen sehr gallante Dinge.
Hugo von Hofmannsthal, *Poems and Verse Plays*, redaktorius Michael Hamburger, New York, 1961, p. 64, 65.

[48] Hugo von Hofmannsthal, *Prosa, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, redaktorius Herbert Steiner, Frankfurt am Main, 1950, t. I, p. 273.

[49] Hofmannsthal, *Briefe, 1890–1901*, t. I, p. 130.

[50] Ibid., p. 131.

[51] Apie tai, kaip Hofmannsthalis įsivaizduojamąją imperiją siejo su plaukimu pasroviui, žr. ibid.

[52] Leopold Andrian, *Das Fest der Jugend: Des Garten der Erkenntnis erster Teil*, Graz, 1948, p. 33.

[53] Hofmannsthal, „Terzinen“, in *Poems and Verse Plays*, p. 30.

[54] Andrian, *Das Fest der Jugend*, p. 46.

[55] Ibid., p. 35.

[56] Ibid., p. 42–43.

[57] Ibid., p. 34.

[58] Net ir vėliau, 1900 metais, Hofmannsthalis davė *Pažinimo sodą* Maurice'ui Maeterlinckui ir karštai ragino Andrianą vėl imtis literatūrinės veiklos, tiek jo paties labui, tiek dėl to, kad „šį kūrinį pagimdžiusios [meninės] galios visai nepavirstų [...] dulkėmis“. Hugo von Hofmannsthal, *Briefe, 1890–1901*, t. I, p. 306–307.

[59] Hofmannsthalio laiškas Andrianui, ibid., p. 125–126.

[60] Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, 1958, p. 75–76.

[61] Žr. p. 229–230. Ir 40 bei 41 il.

[62] *Viele Geschicke weben neben dem meinen,*
Durcheinander spielt sie alle Dasein,
Und Mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.
Hofmannsthal, *Poems and Verse Plays*, p. 34–35.

[63] Hofmannsthal, ibid., p. 224–263.

[64] Ibid., p. 256.

[65] Ibid., p. 260.

[66] *Was aber sind Paläste und die Gedichte:*
Traumhaftes Abbild des Wirklichen!
Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen,
Den Wirklichen, begreift ihr dieses Amt?
Ibid., p. 262–263.

[67] 1896 metų gegužės 2 dienos Hofmannsthalio laiškas Fritzui Ecksteinui, in Hofmannsthal, *Briefe, 1890–1901*, t. I, p. 182.

[68] 1896 metų gegužės 4–5 dienos Hofmannsthalio laiškas Andrianui, ibid., p. 184–186.

[69] „...Jafyras padaro klaidą prisijungdamas prie pasipiktinusiųjų, nors iš tikrųjų turbūt priklauso liokajams: nuoseklus pagrindinis motyvas.“ 1904 metų rugsėjo 15 dienos Hofmannsthalio laiškas Otto Brahmui, in Hofmannsthal, *Briefe, 1900–1909*, t. II, p. 163.

[70] Leopold Andrian, „Erinnerungen an meinen Freund“, *Hugo von Hofmannsthal*, p. 52.

[71] 1904 metų gruodžio (?) mėnesio laiškai Brahmui, in Hofmannsthal, *Briefe, 1900–1909*, t. II, p. 184, 192–193.

[72] Hugo von Hofmannsthal, „Der Dichter und diese Zeit", in *Selected Essays*, redaktorė Mary Gilbert, Oxford, 1955, p. 132.

[73] Ibid., p. 133.

[74] Hugo von Hofmannsthal, *Dramen, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, redaktorius Herbert Steiner, Frankfurt am Main, 1948, t. IV, p. 207.

VII SKYRIUS

Sprogimas sode: Kokoschka ir Schoenbergas

Mąstydamas apie savo – maištaujančio menininko gyvenimą, ekspresionistas Oskaras Kokoschka prisiminė vieną vaikystės epizodą.[1] Kokoschka buvo kilęs iš amatininkų šeimos ir užaugo neseniai prie Vienos prijungtame tolimame priemiestyje, kuris iš tradicinio kaimo pamažėle virto beveidžiu miesto pakraščiu. Netoli jo kuklių namų buvo viešas parkas, kur berniukas žaisdavo. Kadaise Galicinbergo parkas priklausė aristokratų dvarui. Bet tai jau nebebuvo privatus galantiškų kavalierių ir jų damų bei „violetinių monsinjorų" rezervatas, dabar čia tarp marmurinių skulptūrų atbėgdavo žaisti mažieji Vienos padaužos. Sargu čia dirbo senas austrų ir prūsų karo veteranas, kuris Oskarui atrodė labai panašus į Heraklio skulptūrą, stovinčią prie fontano. Liaudiškoje vieniečių vaizduotėje, kur knibždėjo „tragikomiškų personažų, taip troškusių iškilti visuomenėje, kad atsidūrusių dvasių pasaulyje [*Geisterreich*]", alegorinės figūros „gyveno tokiomis pačiomis teisėmis kaip ir rūmų šeimininkai".[2]

Sode lankėsi ne tik tokie vaikėzai kaip Kokoschka, bet ir padoresni žmonės. Oskaras susidraugavo su dviem mažomis

mergaitėmis, kurios su mama ateidavo žaisti. Jis nekentė išpuoselėtų motinos manierų: ji skaitė prancūziškus romanus, reikalavo gero elgesio ir lygiai penktą valandą tiekdavo arbatą *al'anglaise*. Oskaro panieka sustiprėjo jam sužinojus, kad šios damos tėvas buvo paprasčiausias Vienos buržua, gėręs kavą, tačiau ji ištekėjo už „barono fon" ir dabar gerdavo arbatą.

Nepaisant pasibjaurėjimo motina, berniukas žavėjosi mergaitėmis. Viena jam patiko savo protu ir grakštumu. Kita, besiplaikstančiais drabužiais supdamasi sūpuoklėse, pažadino jo geismą. Čia, rokoko sode, žemesnės klasės berniukas suprato „netikėtus ir nuogus faktus", kuriuos jam atskleidė aukštesnės klasės mergaitė. Lytinis instinktas šiurkščiai prasiveržė pro apgaulingą prašmatnios civilizacijos luobą. Pilnametystė Kokoschkai reiškė ne pažintį su kultūra, kaip jo pirmtakams, bet skausmingą ir džiaugsmingą mūsų gyvuliškos prigimties įtvirtinimą.

Mokykloje jaunasis Oskaras sužinojo apie du didelius tuo pat metu įvykusius ir moderniuosius laikus pranašavusius išradimus: spaudą ir paraką. Kadangi pirmojo rezultatas buvo nelemtas vadovėlio išradimas, tai, pasakoja Oskaras, jis pasirinkęs tyrinėti antrąjį. Vieną dieną, apsirūpinęs namuose pasigamintu paraku, jis patraukė į rūmų sodą, kur žaidė jo draugės. Po medžiu, ant kurio kabojo sūpuoklės, buvo didžiulis skruzdėlynas. Ten Oskaras ir padėjo sprogstamąjį užtaisą. Kai viskas buvo paruošta, penktą valandą, nekenčiamu arbatos metu, Oskaras „metė į pasaulį deglą".

Sprogimas buvo milžiniškas, toli pranokęs naikintojo lūkesčius. Liepsnojantis skruzdėlių miestas išlėkė į orą su kurtinančiu griausmu. „Kaip baisiai gražu!" Apsvilę skruzdžių kūnai ir nuplėštos galūnės trūkčiodami krito ant išpuoselėtos pievelės. O po sūpuoklėmis be sąmonės buvo rasta nekaltoji gundytoja.

Civilizacijos jėgos atsipeikėjo. Motina pašaukė parko sargą. Oskaras buvo „išvarytas iš Rojaus sodo".

Skirtingai nuo Adomo, jaunasis Oskaras – modernus, valingas žemesnės klasės atstovas – atsisakė pripažinti išvarymą galutiniu nuosprendžiu. Nors senasis sargas užrėmė vartus „kaip angelas Gabrielius", jaunasis maištininkas rado kitą kelią. Už sodo plytėjo miesto sąvartynas, ir Oskaras, užsiropštęs skardžiu, galėjo patekti į sodą iš užnugario. Jis užlipo ant skardžio, bet jo laukė nelaimė. Jis paslydo.

Tai, kas atsitiko po to, gali įsivaizduoti tik ekspresionistinė fantazija. Oskaras krito atgal į sąvartyną ir nusileido ant išpampusių pūvančio paršo griaučių. Nuo dvėselienos debesiu pakilo piktos musės ir sugėlė vargšą berniuką. Oskaras parsirado namo ir atgulė į lovą dėl rimtos infekcijos.

Gulėdamas lovoje ir karščiuodamas antrasis Adomas patyrė tokius psichologinius išgyvenimus, kurie turi kankinantį tapybinės ekspresionisto vizijos atspalvį: ant liežuvio šaknies nutūpė musė ir be perstojo zujo ratu, visur palikdama lervas. Sienų apmušalai degė besisukančiomis raudonomis ir žaliomis saulėmis. Aukai atrodė, kad jo smegenys virsta šlykščiu pilku skysčiu. „Raudoname žvilgsnyje" (*Der rote Blick*, X spalv. il.) Arnoldas Schoenbergas perteikė Kokoschkos aprašytą psichofizinę skausmo būseną.

I

Su šiurpiu tikslumu Kokoschkos biografinė parabolė atspindi jo reikšmę besirandančioje ekspresionistinėje kultūroje. Ypač taikliai jis pasirinko sodą kaip savo įniršio ir išvarymo vietą. Maždaug iki 1900 metų išsilavinęs ir turtingas Vienos elitas, išdidžiai skelbdamas savo miestietišką charakterį, gyveno didžiuliuose nuomojamuose Ringštrasės rūmuose (*Mietpalast*, žr. II skyrių, p. 48–58). Bet kai žiedo rajonas buvo baigtas, naujoji aukštesnioji klasė kėlėsi gyventi į tolimesnius priemiesčius. Geriausi modernūs jauni architektai būtinybės verčiami

projektavo ne didžiulius daugiabučius namus kaip Otto Wagneris ir kiti vyresnieji meistrai, bet užmiesčio vilas. Garsiausi intelektualai ir menininkai, kai visuomeninė sėkmė atnešė jiems turtą, traukėsi į periferinius Vienos rajonus. Hofmannsthalis ir Hermannas Bahras, Otto Wagneris ir Gustavas Mahleris, tapytojai dizaineriai Karlas Mollis ir Kolo Moseris – visi buvo naujieji priemiesčių gyventojai.[3]

Su užmiesčio mada atėjo „susižavėjimas sodais", – 1906 metais rašė poetas Hofmannsthalis. Bydermejeriškos nostalgijos apimtas jis teigė: „Po truputį mes grįžtame ten, kur buvo mūsų tėvai: pajusti dalykų, iš kurių susideda sodas, harmoniją." Poetas ir kritikas pažymėjo, kad naujieji sodai siekė paprastumo ir jį sukurdavo „geometriniais grožio elementais".[4] Šį vertinimą patvirtina gausūs architektūros ir namų bei sodo žurnalai.[5] Naujasis sodo kultas atmetė angliškąją romantinę tradiciją, pagal kurią sodas – tai sukultūrintas gamtos pritaikymas, ir pasirinko radikalų klasicizmą. Sodas buvo suvokiamas kaip architektūra, namo tęsinys. Ideologiškai ši tendencija siejosi su išdidaus, savo jėgomis prasimušusio žmogaus idealizavimo nuosmukiu ir ikiindustrinių socialinių modelių iškilimu: viena vertus, aštuonioliktojo amžiaus bajoro, kita vertus – bydermejeriško biurgerio. Estetiškai formalizmą ir naująjį sodo kultą sustiprino poslinkis nuo *art nouveau* prie *art deco*, nuo organinių ir takių formų prie kristališkų ir geometrinių. Secesijos menininkai, paskutiniame devynioliktojo amžiaus dešimtmetyje dinamiškai ieškoję naujos instinktų tiesos, dabar nusisuko nuo savo trikdančių atradimų ir ėmėsi kuklesnės ir pelningesnės užduoties gražinti kasdienį elito gyvenimą ir jo namų aplinką.[6] Kai 1904 metais jaunasis Kokoschka pradėjo meno studijas Menų ir amatų mokykloje (*Kunstgewerbeschule*)[7], jį mokė grupė dėstytojų, kurie jau buvo pasikeitę ir kartu perėję nuo vaizduojamųjų prie taikomųjų menų ir dizaino. Anglų pavyzdžio (išskyrus socializmą) įkvėpto menų ir amatų kooperatyvo – Vienos dirbtuvių – menininkai įsteigė nuostabų cechą ir

išplėtė komercinę produktų realizavimo rinką. Net 1908 metų imperijos pašto ženklus sukūrė Vienos dirbtuvių menininkas Kolo Moseris, nes naujasis menas savo nekaltuoju, dekoratyviuoju laikotarpiu įgavo beveik oficialų statusą.[8]

1908 metais Vienos estetinio sąjūdžio neoklasikinis, *art deco*, etapas sulaukė didžiausio triumfo viešoje parodoje, pavadintoje paprasčiausiai *Kunstschau 1908*. Menininkai išdėstė savo kūrinius ir prekes pagal principą, vienijantį vaizduojamuosius ir taikomuosius menus. Funkciniai daiktai tapo muziejiniais eksponatais, o net pati rimčiausia tapyba ir skulptūra teatliko dekoratyvinę funkciją. *Kunstschau* prezidentas Gustavas Klimtas atidarymo kalboje paskelbė savo grupės įsitikinimą, kad „kultūros pažanga yra ne kas kita kaip vis gilesnis meninių tikslų skverbimasis į visas gyvenimo sritis".[9]

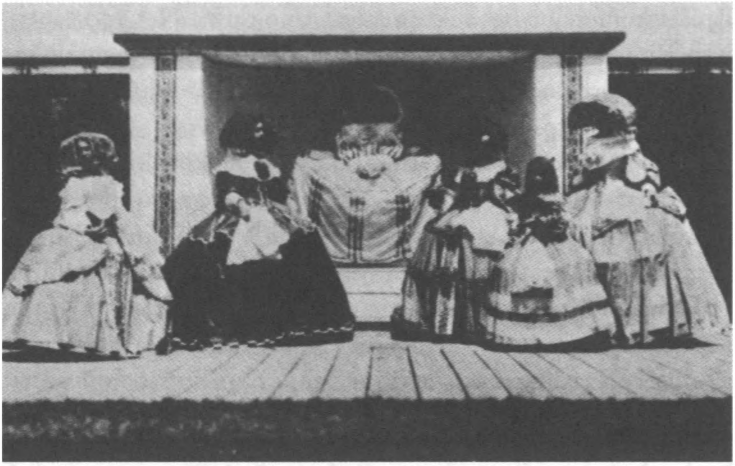
Architektas Josefas Hoffmannas pastatui suteikė Marijos Teresės laikų *Lustschloss** bruožų – tokia pilaitė būtų galėjusi stovėti Kokoschkos Galicinbergo parke (56 il.). Hoffmanno paviljonas buvo it aristokratų pramogų namelis: išorinis fasadas kuklus ir modernus, vidus – intymus ir elegantiškas. Individualūs kambariai, skirti keletui menų ir amatų, spietėsi aplink kiemelius, kad būtų išlaikytas gyvenamosios erdvės įspūdis. Prie pastato šliejosi sodas – speciali Vienos miesto dovana.[10] Sodo pobūdžio ir paskirties idėjai perteikti *Kunstschau* katalogo autoriai citavo Williamą Morrisą:

> Didelis ar mažas, sodas turi atrodyti gerai sutvarkytas ir klestintis; jį reikia atskirti nuo išorinio pasaulio; jam jokiu būdu nedera imituoti gamtos ketinimų ar išdaigų; tai turi būti toks sodas, kokį galima išvysti tik ten, kur yra žmogaus būstas.[11]

Hoffmannas suprojektavo ir sodo teatrą. 1908 metų vasarą Vienos elitas čia galėjo žiūrėti spektaklius *al fresco***: Friedri-

* Nedidelė pilis, vasaros rezidencija, daugiausia naudojama pramogoms.

** Atvirame ore (*it.*).



57. Oscaro Wilde'o Infantės gimtadienis, *vaidinamas* Kunstschau *sodo teatre. 1908*

cho Hebbelio *Genovefą* ir Oscaro Wilde'o *Infantės gimtadienį*. Pirmojoje pjesėje šlovinamas Dieviško Teisingumo pripažinimas per kančią, kurią patiria demoniška aistra – tokią aistrą anksčiau Klimto grupė atsargiai bandė išlaisvinti savo kūryboje, bet dabar to atsisakė. Wilde'o pjesė, vaidinama su velaskesiškais (Velázquez) kostiumais (57 il.), naują vaizduojamųjų menų kūrėjų atsidavimą gyvenimui parodė kaip rafinuotą gestą.

Jei austrų kultūroje būdavo kas nors iš esmės svarbaus, galiausiai tai turėdavo pasireikšti teatre. Todėl natūralu, kad šiomis dviem pjesėmis taisyklingame, stilizuotame Hoffmanno gražiojo namo sode aukštajai visuomenei buvo paskelbtas aiškiausias Vienos modernios vizualinės kultūros pareiškimas.

II

Su kultūriniu *homo aestheticus* idealu siejosi ypatingas *Kunstschau* grupės domėjimasis vaiku kaip menininku. Tai leido Kokoschkai dalyvauti parodoje, ir išdykęs jaunasis dailininkas gavo progą į estetų malonumų sodą padėti gegutės kiaušinį. Kokoschkos darbuose rūpestingas vėlyvųjų liberalų vaikų kūrybingumo lavinimas paradoksaliai prasiveržė ekspresionistiniu sprogimu.

1908 metų *Kunstschau* parodoje „vaikų menas" užėmė garbingą vietą – pirmąjį ekspozicinės erdvės kambarį. Parodą organizavęs profesorius Franzas Cizekas vadovavo švietimo skyriui Menų ir amatų mokykloje, kur Kokoschka mokėsi meno mokytojo profesijos. Pažymėtinas jaunuolio pasirinkimo kuklumas. Jei Kokoschka būtų siekęs ne tokios saugios, bet prestižiškesnės tapytojo karjeros, jis būtų stojęs į Dailės akademiją. Tačiau jis pasuko žemesniu keliu, labiau pritinkančiu amatininkų klasei, iš kurios buvo kilęs.

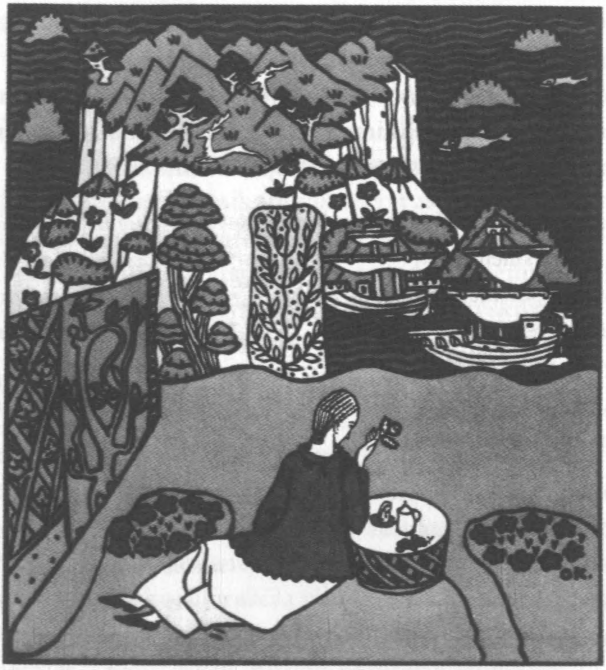
Profesorius Cizekas, nuo pat pradžios rėmęs secesiją, estetinio išsilaisvinimo ideologiją siejo su vaikyste ir tapo vienu garsiausių pažangių Austrijos švietėjų dailės srityje. Ankstesnės kartos tvirtino, kad su suaugusiųjų estetika vaiką reikia supažindinti imitaciniu piešimu, o Cizekas skatino laisvą kūrybinę veiklą. Jis teigė, kad vaikas gali pateikti mums „gaivališkos kūrybinės jėgos, proprimityvaus meno atradimų naujoje teritorijoje mūsų pačių tėvynėje".[12] Į Cizeko pamokas kartą per savaitę ateidavo penkerių–devynerių metų berniukai „išreikšti savęs".[13] „Viskas, kas stichiška, pasąmoninga ir nenuvalkiota, yra puoselėjama ir saugoma. [...] Tik tai, kas nenuslopinta, instinktyvu, čia nušvinta esminiu žmogiškumu", – pasakojo Cizeko mokyklai prijaučiantis reporteris.[14]

Laimei, smarkiajam Kokoschkai kaip perspektyviam mokiniui jo dėstytojai rodė tiek pat tolerancijos, kiek manė esant reikalinga, kad iš vaiko išaugtų menininkas. Kai jis ėmė

purkštauti dėl natiurmortų klasės dydžio ir nejaukumo, jam buvo duotas atskiras kambarys ir leista samdyti cirko šeimos narius pozuoti veiksmo piešiniams. Net Gustavo Klimto vadovaujama *Kunstschau* žiuri patenkino įžūlias Kokoschkos užgaidas. Kai jis atsisakė žiuri parodyti ketinamus eksponuoti savo darbus, jei jie nebus patvirtinti iš anksto, žiuri sutiko.[15]

Kokoschkos mokytojai kūrė menų ir amatų produktus, skirtus specialiai vaikams (knygų iliustracijas, gobelenus ir t.t.), tam tikru formalistiniu liaudišku stiliumi. Jie tikėjo, kad naivus vaiko menas „atavistiškai atkartoja tautų ir meno vaikystę".[16] Skirtingai nuo tradicinių dailės studentų, idėjų ir įkvėpimo Kokoschka sėmėsi ne iš „didžiųjų" (*die Grossen* taip pat reiškia ir „suaugusiuosius"), kaip jis juos vadino, kurių darbai kabojo Meno istorijos muziejuje. Verčiau jis eidavo į priešais esantį Gamtos istorijos muziejų, kur studijavo primityvųjį meną iš turtingos etnografinės kolekcijos.[17] *Kunstschau 1908* parodai skirtame plakate (XI spalv. il.) Kokoschka parodė, kad jis anksti ir puikiai įvaldė vaikų ir liaudies meno kalbą, kuri gerai atitiko tuometinį dėstytojų ir bendramokslių ornamentinį formalizmą.

Šiame meniniame ir edukaciniame kontekste Kokoschka sukūrė stulbinamai savitą darbą *Sapnuojantys berniukai* (*Die Träumenden Knaben*). Tai poetinė pasaka, sujungta su spalvotų litografijų serija – jos sumanytos kaip gobelenų piešiniai.[18] Vienos dirbtuvėms remiant ir vadovaujant gražiai išleista knyga turėjo visus išorinius Klimto grupės produkto bruožus. Atrodo, kad viename iš lakštų atitinkamu formalistiniu aplikaciniu stiliumi pavaizduota Kokoschkos sodo draugių mama, siurbčiojanti arbatą (58 il.). Kaip ir plakate, litografijose juntama tokia literatūrinė-vizualinė fantazija, kuri leidžia lavinti jaunųjų vaizduotę ir įtvirtinti tuometinį senųjų vaikystės įvaizdį. Tačiau šis įprastas paviršius daug ką slėpė. Madingą estetinį stilių, kuriam būdingi dvimačio persiško sodo bruožai, dvidešimt vienerių metų Kokoschka pritaikė taip, kad archetipiniais



58. Oskar Kokoschka. Iš Sapnuojančių berniukų. *1908*

simboliais atspindėjo ir savo skausmingą lytinio brendimo patirtį. Iš esmės Kokoschkos kelias buvo priešingas tam, kuriuo visiškai sąmoningai ėjo jo vyresnieji kolegos, kai nuo vaizduojamojo meno pasuko prie taikomųjų darbų. Pirminė paskutinio dešimtmečio secesijos meno funkcija – išreikšti psichologinę tiesą – pamažėle buvo pamiršta ir jo vizualinė kalba pritaikyta grynai dekoratyviniams tikslams. Kokoschka perėmė vėlyvąjį savo mokytojų ornamentinį stilių ir, juo perteikęs audringą jaunuolio psichinės būsenos poetinį vaizdą, dar kartą praturtino šio stiliaus simbolinį potencialą. Taigi vaikiškus pasakų šalies sapnus, kuriuos taip buvo pamėgę jo mokytojai, Kokoschka pavertė paaugliškais košmarais. Iš padaužiškumo ir stiprios simbolių jėgos nuojautos įprastinius dekoratyvinius

motyvus jis panaudojo kaip įvaizdžius kvazihaliucinacinei erotinei sapnų patirčiai atspindėti.

Sapnuojančių berniukų poezijoje jungiasi vaikiškas liaudies dainos stilius (prisiminkime *Röslein rot*) ir modernus sąmonės srautas. Ji prasideda savęs sužalojimo fantazija:

Raudona žuvele / žuvele raudona /	*rot fischlein / fischlein rot /*
peiliu triašmeniu	*stech dich mit dem drei-*
mirtinai persmeigiu tave	*schneidigen messer tot*
pirštais perplėšiu	*reiss dich mit meinen fingern*
per pusę tave /	*entzwei /*
kad galas būtų	*dass dem stummen kreisen*
šiam tyliam sukimuisi /	*ein ende sei /*
raudona žuvele / žuvele raudona /	*rot fischlein / fischlein rot /*
mano peiliukas raudonas /	*mein messerlein ist rot /*
mano piršteliai raudoni /	*meine fingerlein sind rot /*
į dubenį krinta	*in der schale sinkt ein*
žuvelė negyva /	*fischlein tot /*

Po šios kruvinos vaikiškos skanduotės eina pirmasis ciklo sapnas. Eilėraštis subtiliai pereina į banguojantį, laisvai besiliejantį ritmą, kurį kartais pertraukia nereguliarūs tempo pasikeitimai, išreiškiantys nenuoseklią sapno vaizdų seką:

ir aš kritau žemyn ir	*und ich fiel nieder und*
sapnavau / daug kišenių turi	*träumte / viele taschen hat*
likimas / aš laukiu prie	*das schicksal / ich warte bei*
perujietiško akmens	*einem peruanischen steiner-*
medžio / jo daugiapirštės	*nen baum / seine vielfingri-*
šakos griebia kaip	*gen blätterarme greifen wie*
išsigandusios rankos ir pirštai	*geängstigte arme und finger*
laibų / geltonų figūrų / kurios	*dünner / gelber figuren / die*
žvaigždėmis žydinčioje	*sich in dem sternblumigen*
tankmėje nepastebėdamos lyg	*gebüsch unmerklich wie*
aklos viena kitą liečia /	*blinde rühren /*

Iki šios vietos litografija siejasi su tekstu šoninėje paraštėje (XII spalv. il.). Perplėšta žuvis guli pievelėje, nors ir ne dubenyje, kaip rašoma eilėraštyje, o perujietiški medžiai rodo savo daugiapirštes lapuotas šakas.[19]

Bet netrukus tarp piešinio ir eilių atsiveria praraja. Eilėraštyje neužsimenama apie apsikabinusius vyrus litografijos centre. Tekstui svarbių įvaizdžių – ant stiebo kabančių mėlynų paukščių, laivo su prieš vėją atsuktomis, grandinių įtemptomis burėmis – piešiniuose nematyti; retai sutampa ir ryškūs spalviniai teksto ir litografijos vaizdai.

Menininkas tekstą ir piešinius interpretuoja ne kaip tradicinis iliustratorius, bet kaip dainų (*Lieder*) kūrėjas, kuriam žodžiai ir muzika veikiau yra vienas kitą žadinantys, o ne vienas kitam pajungti. Tarp vizualaus ir verbalinio teksto Kokoschka sukuria atitolinto papildymo ryšį ir taip išplečia savo unikalaus opuso haliucinacinį spektrą. Piešinių visuma sustiprina ramų psalmišką eilėraščių ritmą ir sukuria kontrastą žodžiais trykštančiam sąmonės srautui. Kita vertus, mažos piešinio detalės – pavyzdžiui, pusiau perplėšta smulkutė žuvytė, iš žmogaus rankų sudėlioti medžiai – litografijose suintensyvina siaubą; be teksto žiūrovas šių bruožų gal niekad ir nepastebėtų.

Tas pats dalinis atitolinimas, jaučiamas tarp paveikslų ir teksto, pasireiškia ir eilėraščio viduje. Iš pirmo žvilgsnio Kokoschkos eilėms būdingas ramus, klajojantis psalmių ritmas. Bet kalbos nekaltybę autorius „užminuoja“. Ritmą, eilutę ir spalvą jis paverčia uždelsto veikimo detonatoriais. Smarkiai kaitaliodamas eilutės ilgį ir suskaidydamas frazę brūkšniais netikėtose vietose, į vizualinę-verbalinę erdvę, kuri jau ir taip kenčia nuo atsietumo, Kokoschka įlieja kvapą gniaužiančios, ekscentriškos muzikos. Taigi maištingą griaunančio instinkto prasiveržimą jis išreiškia labai formaliu būdu.

Savo sapnuose poetas pasirodo sočiai ir patenkintai vyresniųjų visuomenei kaip vilkolakis:

ir aš kritau
ir sapnavau liguistą
naktį /

ką veikiate miegodami jūs / mėlynai
apsirengę vyrai / po
šakomis tamsaus riešut-
medžio mėnesienoje?

jūs švelnios damos / kas spurda
jūsų raudonuose apsiaustuose /
jūsų kūnuose laukimas
sukibusių sąnarių nuo
vakar ir visada?

Ar juntat jaudinančią
šilumą virpančio / švelnaus
oro – aš esu besisukan-
tis vilkolakis –

kai vakaro varpas nustoja
skambėjęs / įsėlinu aš į jūsų
sodus / į jūsų ganyklas /
įsilaužiu į jūsų ramius
kiemus /

mano nepažabotas kūnas /
mano krauju ir spalva
išaukštintas kūnas / slenka
į jūsų pavėsines / šliaužia
per jūsų kaimus / slenka
į jūsų sielas / šunvotėm
užkrečia jūsų kūnus /

iš vienišiausios tylos /
prieš jums pabundant sklinda
mano kauksmas /
aš iškankinu jus / vyrai /

und ich fiel
und träumte die kranke
nacht /

was schlaft ihr / blauge-
kleidete männer / unter den
zweigen der dunklen nuss-
bäume im mondlicht?

ihr milden frauen / was quillt
in euren roten mänteln / in
den leibern die erwartung
verschlungener glieder seit
gestern und jeher?

spürt ihr die aufgeregte
wärme der zittrigen / lauen
luft – ich bin der kreisen-
de wärwolf –

wenn die abendglocke ver-
tönt / schleich ich in eure
gärten / in eure weiden /
breche ich in euren fried-
lichen kraal /

mein abgezäumter körper /
mein mit blut und farbe
erhöhter körper / kriecht in
eure laubhütten / schwärmt
durch eure dörfer / kriecht
in eure seelen / schwärt in
euren leibern /

aus der einsamsten stille /
vor eurem erwachen gellt
mein geheul /
ich verzehre euch / männer /

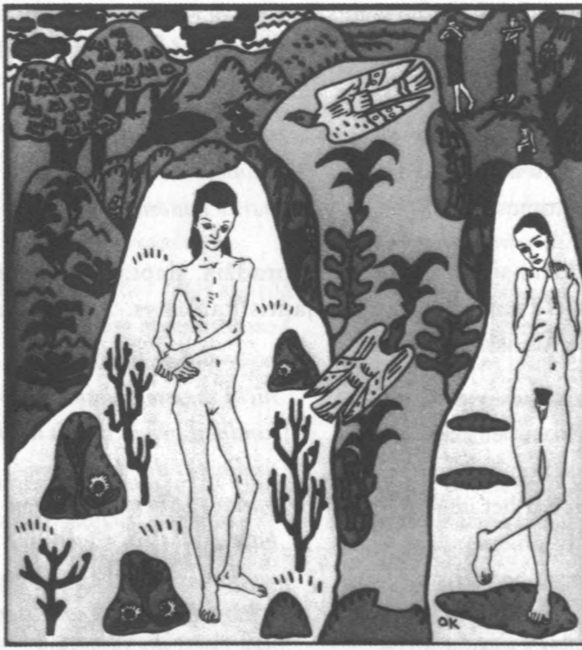
moterys / apsnūdę klausantys	*frauen / halbwache hörende*
vaikai / įniršęs / mylintis	*kinder / der rasende / lieben-*
vilkolakis jumyse /	*de wärwolf in euch /*
ir aš kritau žemyn ir	*und ich fiel nieder und*
sapnavau neišvengiamus	*träumte von unaufhalt-*
pasikeitimus /	*baren änderungen /*

Kaip leidžia suprasti eilėraščio pradžia, slapta naikinantis vilkolakis iš tiesų yra save žalojantis kankinys. Savo būseną jis laiko paaugliška:

ne vaikystės įvykiai	*nicht die ereignisse der*
skverbiasi per mane	*kindheit gehen durch mich*
ir ne subrendusio	*und nicht die der mann-*
žmogaus / bet jaunuo-	*barkeit / aber die knaben-*
lio / dvejojantis	*haftigkeit / ein zögerndes*
geismas / nepagrįsta	*wollen / das unbegründete*
gėda prieš tai	*schämen vor dem wachsen-*
kas auga / paauglio	*den / und die jünglings-*
būsena / liejimasis per kraštus	*schaft / das überfliessen und*
ir vienišumas / aš pažinau	*alleinsein / ich erkannte*
save ir savo kūną /	*mich und meinen körper /*
ir kritau žemyn ir	*und ich fiel nieder und*
sapnavau meilę /	*träumte die liebe /*

Norėdamas ištrūkti iš savo solipsistinio kalėjimo, poetas grimzta iš sapno į sapną, iš pradžių sužeisdamas save, po to kitus, priklausančius suaugusiųjų pasauliui, kol pagaliau jo naikinantis sapnas virsta meilės sapnu. Galų gale skaistus gundančios benamės švelnumas – ji nupiešta neryškia, trapia linija – užgesina jo ugnį ir numalšina gėdą. Toks sprendimas vėl susieja tekstą ir iliustraciją į darnią sandraugą (59 il.).

Tebūnie neklystamai aišku, kad gėda yra esminė jaunojo ekspresionisto sielvarto dalis. Ankstesnioji Vienos paauglių karta, pavyzdžiui, tokie amžiaus pabaigos estetai kaip Hofmannsthalis



59. *Oskar Kokoschka. Iš* Sapnuojančių berniukų. *1908*

ir Leopoldas Andrianas, savo seksualumą suvokė taip prislopintai, kad nejautė nei gėdos, nei kaltės.[20] Jų problema buvo ne jausmų intensyvumo suvaldymas ar ugdymas, bet jausmų silpnumas, išglebusi savojo „aš“ pajauta. Išsiliejusi kaip okeanas jų sąmonė išplovė ribas tarp savęs ir kito, tarp vidaus ir išorės, sulydydama sapną ir tikrovę. *Sapnuojančiuose berniukuose* Kokoschka skausmingai prasiveržė pro šį nediferencijuotą panpsichinės sąmonės paviršių, kad įtvirtintų instinktų tikrovės pirmumą kaip vidinę asmeninę patirtį. Tačiau šį įtvirtinimą lydėjo svilinantis gėdos jausmas. Nors eilėraštyje jaučiamas agresyvus griaunamasis išpuolis prieš pernelyg sublimuojančią kultūrą, iš esmės tai yra išpažintis. Netgi apgaulingas daugiskaitinis pavadinimas *Sapnuojantys berniukai* neužmas-

kuoja poeto asmenybės – jis pirmuoju asmeniu išlieja savo sąmonės srautą.

Kokoschka manė, kad yra dvi galimybės išeiti iš siaubingos seksualinės įtampos aklavietės: piršlybos arba pavergimas. *Sapnuojantys berniukai* užsibaigė pirmuoju variantu; išsipildžiusi meilė dar kartą įtvirtina save ir pasaulį. Antrąjį sprendimą Kokoschka tyrinėja nedidelės apimties pjesėje *Žmogžudys – moterų viltis* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), kurią 1909 metais jis pastatė *Kunstschau* sodo teatre. Čia Erotas tampa gryna agresija. Introspektyvus *Sapnuojančių berniukų* sapnų pasaulis užleidžia vietą visiškai primityviai lyčių meilės kovai. „Gąsdinanti, aistringa žmogaus prigimtis, sugebanti patirti, atrodo tarsi mūsų pačių patirtis.“[21]

Siužetas paprastas: būrį kareivių vedantis Vyras priešais tvirtovę sutinka Moterį su svita. Vyras įdegina Moteriai savo ženklą; Moteris jį sužeidžia ir įkalina. Pakliuvusi į savotiškas meilės ir neapykantos pinkles, Moteris jį paleidžia. Bet jau prie mirties esantis Vyras dar gali parodyti nepralenkiamą jėgą: Moteris miršta nuo jo ištiestos rankos prisilietimo. Čia skelbiama ne meilės mirtis (*Liebestod*), bet meilės žudynės (*Liebestöten*): aistra, kuria meilė ir žmogžudystė yra neišardomai susijusios. Tai ne ta mirtis, kuri pasiglemžia įsimylėjėlius pagal Tristano ir Izoldos tradiciją, tai mirtis, kurią jie neša vienas kitam apimti aistros įsiūčio – aistros, neatskiriamai sulydančios agresiją ir meilę. Spektaklio plakate (XIII spalv. il.) šį stiprų jausmą Kokoschka iš dramos perkelia į vizualinę kalbą. Jame regima ta pati drąsi dvimatė spalvinė kompozicija, kaip ir prieš metus *Kunstschau* parodai skirtame plakate (plg. XI spalv. il.). Tačiau statišką gražios mergystės rimtį Kokoschka išreiškė lygiomis spalvų plokštumomis, o dabar agresyvi moterų žudiko agonija („Pieta“) perteikta energingais, plačiais potėpiais.

Senovinį meilės ir karo susipynimą jau anksčiau atgaivino Heinrichas Kleistas dramoje *Pentesilėja* (*Penthesilea*) – pati drama buvo ženklas, kad į aukštąją Europos kultūrą grįžta tai,



60. Oskar Kokoschka. Piešinys plunksna ir teptuku pjesei
Žmogžudys – moterų viltis. *1908–1910*

kas išstumta. Kokoschka atrado šią pjesę dar būdamas mokinys ir jos pagrindu sukūrė savąją. Nuplėšęs homeriškos mitologijos padorumo skraistę, klasikinę Kleisto dramą Kokoschka suspaudė į trumpą, schemišką, archetipinį veiksmą. Pjesėje, grubiai pavadintoje *Žmogžudys – moterų viltis*, graikų herojai nereikalingi: Achilas ir Pentesilėja supaprastinami iki Vyro ir Moters. Skambus Kleisto poetinis stilius susitraukia iki aštrios kaip peilis frazės. Grynos spalvos padeda perkusinei poezijai charakterius paversti archetipais. Čia nėra vietos šviesokaitai ir pustoniams. Scenos remarkos pjesės pradžioje siejasi su plakatu: „Vyras: baltas veidas, mėlyni šarvai, ant galvos žaizdą dengiantis tvarstis" (tikriausiai su raudonomis dėmėmis). Moters išvaizdoje – kontrastingos pirminės spalvos: „Raudoni drabužiai, palaidi geltoni plaukai [*sic*], stambi, ryški." Vyro kariūnų palyda pasirodo pirmose eilutėse, ir jų rėksmingas vizualinis vaizdas sustiprina ditirambų ritmą:

Kariūnai: Mes buvome liepsnojantis ratas apie jį.
Mes buvome liepsnojantis ratas apie tave, užkariautojau uždarytų tvirtovių!

Kariūnai: Vesk mus, blyškusis![22]

Atrodo, kad pjesės žodžių ir vaizdų kalba siekiama primityvaus, atletiško tiesumo: ji byloja apie galingus raumenis, kurie tai nepakeliamai susitraukia, tai išsitiesia su mirtina energija. 60 iliustracijoje matome piešinį plunksna ir teptuku, kurį dailininkas sukūrė kaip iliustraciją pirmajam pjesės leidimui (savaitraštyje *Der Sturm*, 1910). Figūros tvirto metališko kontūro, jų kojos piešiamos plieninėmis, į nervą panašiomis linijomis. Jei šį mirtiną lyčių karą vaizduojantį piešinį palyginsime su ankstyvosios secesijos dailininko Ernsto Stöhro darbu (61 il.), pastebėsime, jog Kokoschkos karta savo meną pradėjo vaduoti nuo literatūrinės kalbos, kad vaizdu galėtų tiesiai išreikšti sadomazochistinę patirtį. Kaip ir plačiaspektrė Schoenbergo



61. Ernst Stöhr. Be pavadinimo. 1899

muzika, Kokoschkos piešinys atveria ugnies ir ledo pasaulį, kuris anksčiau negalėjo būti taip atvirai atskleistas. *Žmogžudyje – moterų viltyje,* kaip ir *Sapnuojančiuose berniukuose,* Kokoschka lieka abejingas tiesioginiam vaizdo ir teksto atitikimui. Dramaturgas siekia tik abipusio sustiprinimo, ir tai jam puikiai pavyksta.

Tik pamanykite, ir tokia pjesė buvo suvaidinta žavingajame *Kunstschau* sode! Publikai, kuriai ką tik pavyko išmiklinti savo juslinius ir psichinius receptorius taip, kad sugebėtų suprasti subtilius Oscaro Wilde'o *Infantės gimtadienio* niuansus, dabar teko praryti apnuogintą Kokoschkos pjesės žiaurumą. Tapytojas – jau tuomet žinomas kaip „pagrindinis *Kunstschau* laukinis" – rašė, kad per pirmąjį spektaklį prieš jį kilo protesto audra; tačiau Peteris Vergo suabejojo šiais prisiminimais ir pateikė solidžių įrodymų, kad buvo visai ne taip.[23] Net jei pjesė ir nesukėlė tokio įniršio, kaip teigė jos autorius, vis dėlto tikriausiai buvo lengviau nekreipti dėmesio į internalizuotą ir alegoriškai išreikštą *Sapnuojančių berniukų* brendimo krizę negu į atvirai destruktyvius *Žmogžudžio – moterų vilties* atradimus. Skirtumai tarp eilėraščio litografijų ir pjesės piešinių bei plakato išryškina plačią vaizdų skalę, kuria jaunasis Kokoschka galėjo reikšti savo jausmus. Savo karštligiškų psichologinių tiesų jis nebegalėjo skelbti sankcionuota estetine gramatika. Naujoms mintims jis kūrė naują kalbą.

Provokacinis Kokoschkos sprogimas baigėsi tuo, kad jis buvo išprašytas iš sodo – šito jis turbūt tikėjosi – ir tai turėjo svarbių padarinių jam pačiam ir Austrijos menui. Kultūros ir švietimo ministerijos raginamas Menų ir amatų mokyklos direktorius Alfredas Rolleris nutraukė Kokoschkai stipendiją.[24] Laimei, sprogimas taip pat patraukė šaltakraujiškiausio ir ryžtingiausio Vienos estetizmo kritiko Adolfo Looso dėmesį. Jis jaunam menininkui ištiesė pagalbos ranką – per vienerius metus ne tik aprūpino Kokoschką portretų užsakymais, bet ir suteikė jam intelektinę aplinką, atvėrusią naujas

jo meninės raidos galimybes. Kokoschka lygino jį su Vergilijumi savajam Dantei, „lemtingu ne tik mano karjerai, bet ir mano gyvenimui“.[25]

Tarp keturiasdešimt aštuonerių metų architekto ir jauno tapytojo užsimezgusi draugystė simbolizavo visiškai naują vaizduojamojo ir taikomojo meno ryšį. Ką secesija sujungė gražaus gyvenimo vardan, naujoji karta atskyrė tiesos vardan.

Loosas dalyvavo ankstyvajame secesijos sąjūdyje ir drauge su kitais maištavo prieš istorinį stilių. 1898 metais secesijos leidinyje *Ver Sacrum* jis aršiai smerkė Ringštrasės Vieną už tai, kad ši dangsto savo modernią komercinę esmę istoriniais fasadais.[26] Secesijos menininkai ir architektai troško išsivaduoti nuo istorinių stilių sukurdami „modernų“ stilių ir modernų naudingumą apvilkdami nauju grožiu. Loosas siekė iš architektūros ir vartojimo objektų išguiti „stilių“ – ornamentiką ar bet kokią puošybą, kad galėtų išryškėti jų paskirtis, savąją tiesą skelbianti savo forma. Kartu su draugu ir tokiu pat moralistu Karlu Krausu jis negailestingai kritikavo „meno skverbimąsi į gyvenimą“ ir namo kaip meno kūrinio stilizavimą, pasiekusį apogėjų *Kunstschau* parodoje. Krausas norėjo atkurti žmogaus lingvistinės aplinkos grynumą iš aiškinamosios prozos pašalindamas bet kokias estetines pretenzijas, o Loosas bandė išgryninti vizualinę aplinką – miestą, namus, drabužius, baldus – atsisakydamas bet kokio gražinimo. Architektūra, kategoriškai teigė Loosas, nėra menas: „Tai, kas turi paskirtį, negali priklausyti meno sferai. [...] Mes turėsime mūsų laikų architektūrą tik tada, kai iš tautų žodyno bus išbraukta klaidinanti frazė ‚taikomasis menas‘.“[27]

1909 metais, galbūt vis dar veikiamas Kokoschkos maišto kerų – ir tikrai šio maišto dvasia, Loosas aštriau nei bet kada išdėstė savo poliarišką meno ir architektūros sampratą:

> Meno kūrinys yra privatus menininko reikalas. O namas ne. [...] Meno kūrinys nėra niekam atsakingas; o namas – visiems. Meno kūrinys siekia išjudinti žmones iš pasitenkinimo savimi

> [ar patogumo, tingumo: *Bequemlichkeit*] būsenos. Namas turi tarnauti patogumui. Meno kūrinys yra revoliucinis, namas – konservatyvus.[28]

Priešybių sąjungą sudarę Kokoschka ir Loosas, galima sakyti, puolė estetinę *Kunstschau* tapybos ir architektūros sintezę iš abiejų pusių. Loosas išmetė iš architektūros dekoratyvinius elementus ir pasisakė už griežtą neutralų racionalumą. Kita vertus, Kokoschka pradėjo nuo abstrakčių erotinio gyvenimo tyrinėjimų *Kunstschau* darbuose ir perėjo prie konkrečių charakterių tapybos. Laikydamasis Looso privatumo principo mene, Kokoschka su karikatūristo aistra metėsi prie naujoviškų psichologinių portretų. Pokalbio metu jis perprasdavo portretuojamųjų dvasią. Giliai skverbdamasis į kito sielą, jis troško „tapydamas rasti savęs pažinimo pagrindą“.

Žvelgdamas į praeitį Kokoschka sakė, kad ši nauja tapyba gimė iš susvetimėjimo jausmo: „kad išspręsčiau šią problemą, pradėjau tapyti portretus“.[29] Jo strategija dirbant su pozuotojais buvo tokia: priversti juos judėti, kalbėti, sužadinti jų vitališkumą, kad jų veidai nušvistų kaip sąmonė ar siela. „Žmogus nėra natiurmortas, jis nėra *sustingęs*“, – tvirtino Kokoschka.[30] Veiduose atsispindi sąmonės „skleidžiama jėga“, sąmonė leidžia jiems rinktis išraiškas, kurios šiek tiek – bet jokiu būdu nevisiškai – perteikia sielos prigimtį bei judesį. Veidas (ir kūnas, gestas) sielai yra kaip alyvai dagtis. Savo ruožtu menininko sąmonė virsta jo subjekto vizija, kurią „palaiko ir maitina“ besiliejantis prieš jį esančio žmogaus gyvybingumas. Kitoniškumas įveikiamas, iliuzija išsklaidoma savotiška „realia [gyvenimo] būtimi“, kuri iš subjekto veido per menininko sąmonę perkeliama į portretą – į įvaizdį.

Taigi, nors menininkas yra „žmogus be taisyklių“ (*regelloser Mensch*) neištirtoje gyvenimo jūroje, savo veidų ir vizijų įsisąmoninimu (*Bewusstsein der Gesichte*)[31] jis gali suteikti formą daliai neaprėpiamybės. Šis įsisąmoninimas yra kartu ir dinamiškas, ir statiškas: „leidžiantis srovei tekėti ir vizijoms

egzistuoti".[32] Jis neatspindi žmogaus ar gamtos tikrovės, kaip anksčiau darydavo tapytojai, bet pateikia ją kaip valingą paveiktos sąmonės kūrinį.

1908–1915 metų Kokoschkos portretų subjektai parodomi kaip „realios būtys" beveik teologine prasme. Tai įsikūnijusios dvasios, pati kūnų nuotaika ir gestai išreiškia esmines, gyvybingiausias jų savybes, kurias įžvelgė dailininkas. Net krypdamas raiškaus trimačio realizmo link, Kokoschka vaizdavo kūną kaip sielos balsą. Tuo pat metu savo portretuose jis atsisakė aplinkos arba geriausiu atveju ji buvo palikta skendėti šešėliuose. Mat po sprogimo sode nei išoriniai bruožai, nei išoriniai aprangos, padėties, profesijos simboliai negalėjo atskleisti esminės žmogaus būties, nuo kurios nuplėšta kultūros skraistė – o tokia būtis tapo svarbiausiu ekspresionisto rūpesčiu. Jei tikrovę išreiškia aktyvi dvasia, tai dvasia sukurs aplink save lauką, sklindantį subjekto asmenybės švytėjimą; tuo tarpu anksčiau apie subjekto charakterį spręsti padėdavo išorinė aplinka.

Dvigubas meno kritikų Hanso Tietzės ir jo žmonos portretas (XV spalv. il.) liudija Kokoschkos vizijos galią. Vyro vaizdinį Kokoschka pavadino „Liūtu", o žmonos – „Pelėda". Atrodo, kad iš vyro galvos srūva kažkokia suskilusi šviesa. Iš nugaros šauna aštrūs, į pelekus panašūs išraižymai, sukuriantys spinduliuojančios energijos įspūdį. Jie, regis, vyrą simbiotiškai sujungia su panašiai energijos pritvinkusia aplinka, gyvenimo lauku, kur debesuotoje banguojančioje atmosferoje chaotiškai kertasi elektros srovės.

Pasak ponios Tietze, tapydamas šį paveikslą, menininkas pasodino portretuojamuosius priešais langą, įrėmintus iš užnugario sklindančios šviesos. Tačiau paveiksle Kokoschka apverčia žmonių ir šviesos santykį ir žmones padaro pagrindiniu šviesos šaltiniu.[33] Sutuoktinių rankos – kiekviena pora skiriasi savo forma, mėsingumu ir kaulų sandara – išdėstytos viena linija ir beveik liečiasi, bet nesiekia vienos kitų, tarsi susilietimas nevalingai pažeistų kiekvienos asmenybės privatumą ar būseną.

Tapydamas savo berlyniečio draugo Herwartho Waldeno portretą (XIV spalv. il.) Kokoschka drobėje įamžino bruožus, kuriuos privalo turėti avangardistinis redaktorius. Waldenas buvo žmogus, linkęs rizikuoti. Būtent jis išleido Kokoschkos *Žmogžudį – moterų viltį* (tekstą bei piešinius) ir jaunąjį menininką priėmė į savo redakciją. Aštrus Waldeno profilis ir ryžtinga kakta perteikia paties Kokoschkos kritinio intelekto „įsisąmonintą viziją". Įdėmiame žvilgsnyje atsispindi ir blaivus suvokimas, ir nepaprastas budrumas. Tai žvilgsnis, pasiruošęs sutikti priešą ir taip pat greit užsiplieskiantis teisuolišku pykčiu. Jusli burna, tvirtai suspaustas žandikaulis; tačiau visas veidas užlietas nuovargio, kurį teikia sunkus kritiko darbas. Ranka padrąsina: ji šilta, stipri, atsipalaidavusi, nerūpestingai ilsisi ant šlaunies, lyg bylotų, kad kova tęsiasi, nors veide ir regime didelę įtampą.

Bet labiausiai Waldeno portrete stebina gausybė įvairiausių potėpių ir linijų, iš kurių nuausti šio ištvermingo žmogaus drabužiai. Palto audinys nepasižymi vienalyte struktūra; Kokoschka nutapė tokią daugybę tiesių ir vingiuotų linijų, lygių ir dėmėtų paviršių, kiek idėjų ir požiūrių yra chaotiškame avangarde. Waldenas lengvai užsimetęs savo šešėliais ir brūkšniais išmargintą apsiaustą. Šiai visumai vieningumo suteikia aiški Waldeno skleidžiamos šviesos kryptis – į priekį. Peties šviesos linijos krypsta į priekį ir žemyn; apatinės rankovės dalies linijos – į priekį ir šiek tiek į viršų. Taip tapytojas perteikia ryžtingą, veržlią ir tiesią laikyseną, kuri Waldenui suteikia galios būti šviesuliu chaose ir jo nepaisyti.

1914 metais paveiksle „Audra" (XVI spalv. il.) dailininkas grįžta prie meilės temos, kuria jis iki išgąsčio šokiravo Vieną 1908-aisiais. Bet dabar jis visiškai demitologizuoja šią temą ir pateikia ją tarsi atvirą vizualinę autobiografiją. Kaip ir dvigubas ponų Tietze'ų portretas, šis Kokoschkos ir jo meilužės Almos Mahler paveikslas atskleidžia abiejų unikalumą ir drauge jų tarpusavio santykius. Sutuoktinių Tietze'ų – Liūto ir

Pelėdos – rankos nesiliečia, bet jų sielos susijungia įtemptame, tačiau šiltame bendros intelektinės energijos lauke. „Audroje" įsimylėjėlių kūnai guli greta, bet Kokoschkos „įsisąmoninta vizija" mums rodo, kokia neįmanoma jų meilė. Lygiõs tekstūros, iškalbingai patenkintas Almos kūnas miega ant aistra degančios meilužio krūtinės. Oskaras įsitempęs būdrauja, žandikaulis sukąstas, galva nelanksčiai styro ant kaklo, lyg jis stovėtų stačias. Plačiai atvertos pavargusios akys įbestos į vieną tašką tuštumoje; nusilpusios, išpurtusios rankos glebiai sunertos virš kirkšnių – visa tai išryškina jo sielos sutinimą, taip beviltiškai nesiderinantį su Almos ramumu. Iš šio disonanso, iš šių dviejų įsikūnijusių dvasių afazinės atskirties kyla vėjo sūkurys. Audra juos it skiedrą pakelia iš jų mėnesienos nutviekstos beprotiškos meilės jūros. Ar tai vilties debesis, tvirtas barokinės fantazijos laivas, nuskraidinsiąs juos aukštyn? Ar nevilties verpetas, pasiglemšiantis jų pražūtingą meilę? Dviprasmiškas fonas sustiprina šios gilios erotinės patirties dviprasmiškumą – nei vienas partneris nepajėgia atskirti to, kas fiziška ir kas psichologiška, tačiau ši patirtis negali įveikti solipsistinės negalios.

Prisiminę pirmuosius Kokoschkos darbus, kuriuose jis ėmėsi seksualinės patirties problemų, suprasime, kaip žaibiškai vyko jo estetinė revoliucija. Net pjesė *Žmogžudys – moterų viltis*, parašyta kaip draminė alegorija ir pavaizduota kaip grafinė abstrakcija, savo dvasia buvo artimesnė psichologinei Klimto tapybai negu „Audrai". Pagaliau juk būtent Klimtas sulaužė taisykles, neleidusias menininkui per daug atvirai tyrinėti erotinio gyvenimo. Tačiau jo maištinga tapyba išliko alegorinė, o svarbiausia – beasmenė. Instinktų gyvenimo kančioms ir džiaugsmams perteikti jis pasitelkė anoniminius modelius, tačiau tai būtų neleistina jokiame konkretaus kliento portrete. Iš tikrųjų – kuo „psichologiškesnis" darėsi Klimtas, tuo labiau jis dangstė savo mintis puošniu simbolizmo apdaru. Populiariausias Klimto *Kunstschau* paveikslas „Bučinys" (VIII spalv. il.) buvo jusliškos

išorės ir sublimuoto instinktų turinio šedevras, iš kurio pašalintas bet koks asmeninis panašumas.

Pirmoji Kokoschkos revoliucija pasireiškė tuo, kad vaizduojamiems instinktams jis sugrąžino natūralumą – iš esmės tai buvo tų psichologinių eksperimentų, kuriuos kadaise taip drąsiai pradėjo Klimtas ir secesija, tąsa. Antroji revoliucija, ženkli visuose jo portretuose, psichologinę tiesą susiejo su konkrečia asmenine patirtimi. Portretinėje tapyboje Kokoschka atgaivino trečiąjį matmenį – ne tam, kad restauruotų mokslinę erdvinę renesanso perspektyvą, bet kad grąžintų kūną kaip pirminę psichologinės patirties raiškos priemonę. Tuometinėje kultūroje buvo vis labiau suvokiamas žmogaus psichofizinis vienišumas, tad Kokoschka išdrįso apie tai prabilti įtaigiau: „Audroje“ ir kituose portretuose atskleidė šį vienišumą kaip savo asmeninę patirtį – skausmingą dvasinę buržuazinio individualizmo išvirkštinę pusę.

Jei palyginsime Kokoschkos sukurtą Adolfo Looso portretą (XVII spalv. il.) su beveik tuo pat metu Klimto tapytu Fritzos Riedler portretu (V spalv. il.), paaiškės didesnė Looso ir Kokoschkos sąjungos reikšmė. Savo klientę Klimtas tapė idealiai stilizuotame interjere, kur sienos ir lipdiniai buvo išpuošti Vienos dirbtuvių stiliumi. Aplinka – ir sienos, ir baldai, ir drabužiai – įrėmina žmogų tarp formų. Šioje estetinėje šventovėje, kur net langai vitražiniai, natūralią šviesą, patenkančią į uždarą erdvę, paverčiantys dirbtine, inteligentiškas ponios Riedler veidas išryškėja idealizuotame reljefe. Ji puošia interjerą, o interjeras įrėmina ją – abipusis asmeninio išsilavinimo ir išgražinto turto žaismas. Toks portretas tinka *art deco* kambariui, o toks kambarys nusipelno taip kilniai stilizuoto portreto kaip vertingiausio eksponato.

Kokoschkos nutapytas Looso portretas akivaizdžiai kalba kita kalba. Dailininkui nereikia nei ikoniškų orientyrų, nei vidaus aplinkos, kad sukurtų foną savo subjektui. Tai būtų nepritikę „konservatyviajam“ Proto šalininkui. Looso namas yra

itin racionali, geometrinė struktūra, iš jo negailestingai ištrinta bet kokia regima sudėtingo, nervingo, modernaus gyvenimo žymė: tai pastatas, kurio erdvė atvira ir neužtemdyta, linijos tvirtos, stiprios ir aiškios. Jei sakoma, kad sutvarkyta aplinka kelia saugumo jausmą, tai griežtas ir skaidrus Looso interjero stilius yra tikrai šį kūrėjo tikslą pasiekęs. Savo ekspresionistiniame portrete Kokoschka sukuria priešingą efektą. Čia Looso architektūrinių idėjų racionalumas pritaikytas jo dvasiai atskleisti – stipriai, bet kenčiančiai *l'homme machine* dvasiai. Paveikslo foną sudaro ne geometrinė architektūra, o erdvė, prisotinta elektrinės mėlyno oro – apšvietimo atmosferos. Joje išryškėja rūstus, susimąstęs Looso veidas. Rankos sukibusios tarsi du krumpliaračiai. Veidas sudėliotas iš netaisyklingų įtampos surakintų plokštumų. Atrodo, kad tik iracionali geležinės valios jėga suvaldo ir laiko drauge perdėm racionalius šios stiprios asmenybės elementus. Looso architektūros erdvė – gryna ir atvira, bet jo asmenybės erdvės laukas, kaip jį suvokė Kokoschka, buvo prisodrintas galingos sprogstamosios energijos. Tai tikrai paveikslas, atsiliepiantis į Looso priesaką menininkui: „išjudinti mus iš pasitenkinimo savimi ir patogumo bei tingumo [*Bequemlichkeit*] būsenos".

Toks portretas būtų sunkiai įsivaizduojamas ornamentuotame Josefo Hoffmanno interjere – architekto, sukūrusio *Kunstschau* paviljoną sibaritiško estetizmo dvasia. Tačiau kabėdamas ant plikos baltos Looso kambario sienos šis paveikslas galėjo atverti nerimą keliančią žmogiškos būklės viziją, vidinių įtampų draskomo modernaus žmogaus viziją – Sartre'o žodžiais tariant, žmogaus, *„condamné à être libre"**. *Kunstschau* gražaus gyvenimo idealas, kurį taip puikiai išreiškė geometrinis, gamtinių savybių netekęs sodas, negalėjo atsilaikyti prieš jungtinį puolimą iš dviejų pusių: griežtą, puritonišką Looso racionalizmą architektūroje ir desublimuotą psichologinį Kokoschkos realizmą tapyboje.

* Pasmerktas būti laisvas (*pranc.*).

III

Tais pačiais 1908 metais, kai nugriaudėjo Kokoschkos sprogimas tapybos sode, Arnoldas Schoenbergas ruošė parako dagtį sprogimui muzikoje. Kaip ir Kokoschka, Schoenbergas beveik pats to nesuvokdamas kūrė užsimaskavęs, savo maištingus darbus pridengdamas tradicinėmis estetinėmis formomis. Vėlgi kaip Kokoschka, pirmuosius žingsnius į naująjį jausmų pasaulį jis žengė lyrinės poezijos keliu, bet netrukus iš jo iškrypo ir pasuko tiesiai į teatrą. Dramos žanras, suteikęs akivaizdų pateisinimą naujo tipo muzikinei raiškai, išlaisvino kompozitorių nuo tradicinių muzikinių draudimų; panašiai šiurkštus psichologinis *Žmogžudžio – moterų vilties* dramatizmas padėjo tapytojui išsivaduoti nuo *Kunstschau* grupės vizualinės kalbos. Tai, kad literatūra abiem menininkams atstojo pribuvėją, liudija, kokia svarbi buvo idėjų reikšmė kiekvieno jų stiliaus revoliucijoje.

Atrodo beveik neįtikėtina, kad Schoenbergo atonalumas taip pat prasiveržė paaugliško seksualinio budimo sodo aplinkoje tema. Tačiau buvo būtent taip. Schoenbergo dainų ciklas *Kabančių sodų knyga* tiek formos atžvilgiu, tiek psichologiškai yra artimas Kokoschkos *Sapnuojančių berniukų* muzikinis atitikmuo.

Dvylika metų už Kokoschką vyresnis Schoenbergas buvo kur kas glaudžiau nei tapytojas susijęs su amžiaus pabaigos estetiniu sąjūdžiu. Kaip ir vyresni jo amžininkai, intelektualaus Vienos elito pionieriai – Hofmannsthalis, Freudas, Klimtas ir Ernstas Machas – Schoenbergas jautė, kad viskas išskaidyta, viskas kinta, kad nebėra tvirtos ribos tarp ego ir pasaulio. Aiškios tradicinės organizuoto laiko ir erdvės koordinatės jiems visiems pamažėle prarado patikimumą, galbūt jie net nebelaikė jų teisingomis. Muzikoje ir kitose meno bei mąstymo srityse reiškėsi pangamtiškumas ir panpsichizmas – objektyvioji ir subjektyvioji tos pačios nepertraukiamos būties savybės. Drauge šios dvi tendencijos pagreitino procesą, kuris prasidėjo nuo Beetho-

veno: senosios muzikos sandaros, diatoninės harmonijos sistemos irimą. Pats revoliucingiausias Schoenbergo veiksmas, įgyvendintas *Kabančių sodų knygoje*, buvo tonalumo atmetimas. Pažymėtina, kad šį veiksmą jis pats pavadino „disonanso emancipacija“.[34]

Kokia gi buvo senoji muzikos sistema ir kuo pasireiškė išlaisvinantis Schoenbergo veiksmas?[35] Nuo renesanso Vakarų muzika buvo kuriama hierarchinės tonacinės sistemos, diatoninės gamos, kurios svarbiausias elementas yra tonikos trigarsis, konkrečios tonacijos pagrindu. Trigarsis buvo autoriteto, stabilumo, o svarbiausia – ramybės elementas. Bet muzika – tai judėjimas; jei sąskambis suvokiamas kaip sustingusi forma, bet koks judėjimas yra disonansas. Mūsų muzikos kūrimo sistema judėjimą tvirtai pajungia tonacijai, taigi bet koks judėjimas kyla iš tonikos trigarsio ir į jį grįžta. Disonansas buvo įteisintas kaip dinamiškas elementas – nukrypimas tonacijos kontekste – tačiau jis visuomet privalėjo su ja susisieti. Moduliacija – perėjimas iš vienos tonacijos į kitą – buvo laikoma leistinu pažeidimu, ypatingos rūšies dviprasmybe, kuri išsklaidoma arba krypstant į naująją tonaciją, arba grįžtant prie senosios. Pianistas Alfredas Brendelis nustatė, kad chromatizmą – pagrindinį tonacinį sprendimą – taikė Lisztas „Variacijose Bacho tema“ ir Haydnas: „Chromatizmas išreiškia kančią ir nesaugumo jausmą, tuo tarpu ‚gryna‘ diatoninė harmonija, įvesta kūrinio pabaigoje, perteikia tikėjimo tvirtybę. [...] Haydno *Pasaulio sukūrimo* pradžioje [...] panašiu būdu perteikiami Chaosas ir Šviesa.“[36] Disonansas, dinamiškas nukrypimas nuo tonikos, suteikė muzikai jausmingumo ir tapo pagrindiniu jos ekspresyvumo šaltiniu.

Kompozitoriaus uždavinys buvo manipuliuoti disonansais sąskambių naudai; būtent taip institucinėje sistemoje politinis lyderis manipuliuoja sąjūdžiais, nukreipdamas juos tarnauti oficialios valdžios tikslams. Iš esmės tonalumas muzikoje priklausė tai pačiai sociokultūrinei sistemai, kaip ir perspektyvos mokslas (centrinio taško nustatymas) dailėje, barokinė klasių

sistema visuomenėje ir teisinis absoliutizmas politikoje. Tos pačios kultūros dalis buvo ir pamėgtas geometrinis sodas – racionalios architektūros užvaldyta gamta. Ne veltui Liudviko XV dvaro kompozitorius Rameau buvo pats gryniausias ir nuosekliausias harmonijos „dėsnių“ teoretikas. Tonalinė sistema – tai muzikinė forma, kurioje garsai turėjo *ne*vienodą galią išreikšti, patvirtinti, padaryti pakenčiamą žmogaus gyvenimą racionaliai organizuotoje hierarchinėje kultūroje. Pabaigoje visas judėjimas privalėjo įgauti tvarką (muzikinis terminas „kadencija“) – taigi tai buvo klasikinės harmonijos teorijos ir praktikos tikslas.

Devynioliktasis amžius apskritai save suvokė kaip „judėjimo amžių“, kuriame „judėjimo jėgos“ sukilo prieš „tvarkos jėgas“. Taip buvo ir su muzika. Taigi šiame amžiuje disonansas – tonalinio judėjimo būdas – plito, o nustatyta tonacija, tonalinės sistemos pagrindas, iro. Muzikoje ir kitur laikas stūmė lauk amžinybę, dinamika – statiką, demokratija – hierarchiją, jausmai – protą. Politinis ir seksualinis revoliucionierius Richardas Wagneris tapo pikčiausiu viešu tradicinio tonalumo – tonacijos priešu. *Tristane ir Izoldoje* Eroto grįžimas perteiktas veržliais, banguojančiais ritmais ir chromatizmu, jis meta iššūkį esamai politinei ir moralinei valstybės tvarkai, išreiškiamai griežtu ritmu ir diatonine harmonija. Chromatiniai tonai – pustoniai – visi yra vienodai vertingi ir sudaro lygiateisių garsų visatą. Tam, kas pripratęs prie hierarchiškos tonalinės tvarkos, tokia demokratija kelia nerimą. Tai kitimo, skaidymosi kalba. Priklausomai nuo jūsų požiūrio – tai arba laisvė, arba mirtis.

Kaip Richardas Straussas ir daugelis kitų jaunų to meto kompozitorių, Schoenbergas Wagnerį laikė mediumu, išreiškiančiu jo paties gyvenimo pajautą (*Lebensgefühl*). Schoenbergas visada buvo idėjų muzikas, ir pirmuosius tris žymesnius jo darbus įkvėpė literatūriniai tekstai pamėgtomis *fin-de-siècle* temomis – erotikos teigimu ir ribų išsiliejimu. Trys meilę šlovinančios tonalinės poezijos pavyzdžiai – *Prašviesėjusi naktis*

(*Verklärte Nacht*, 1899), *Gurės dainos* (*Gurrelieder*, 1901) ir *Pelėjas ir Melisanda* (*Pelléas und Mélisande*, 1903) – maištauja prieš visuomenės normas ir yra išties panerotiški, tipiški ano laikmečio kūriniai.[37] Juos parašę poetai (iš eilės) – Richardas Dehmelis, Jensas Peteris Jacobsenas ir Maurice'as Maeterlinckas – gyveno toje dviprasmiškoje neoromantinėje tikrovėje, kurioje iš nykstančio natūralizmo gimė simbolizmas. Paprastai naujos šių poetų idėjos rasdavosi iš tradicinių formalių poetinių struktūrų; Schoenbergas, pritaikydamas jų naujas idėjas muzikai, taip pat naudojo formalų struktūrinį pagrindą, perimtą iš jo garbinamo Brahmso. Tačiau būtent antrojo savo herojaus Wagnerio[38] kūryboje Schoenbergas rado muzikines priemones, kurios ištrynė ribas tankiame nuolat besikeičiančių motyvų raizginyje: ribas tarp žmogaus ir gamtos, psichikos ir aplinkos, etikos ir instinktų, o svarbiausia – tarp vyro ir moters. Ankstyviesiems Schoenbergo kūriniams, plūstantiems išsiliejusiais garsais ir kintančiais ritmais, būdingas tikras *fin-de-siècle* skambesys, perteikiantis tą patį kosminio amorfiškumo jausmą, kuriuo pasižymėjo Klimto „Filosofija" ar Schnitzlerio dykinėtojai, blaškomi bevardžių instinktų jėgos.[39] Bet net nuolatine moduliacija bei plečiamais chromatiniais elementais kurdamas pasaulį be šaknų Schoenbergas vis dar išlaikė ryšį su tonacija ir tebepaisė sonatos formos reikalavimų. Pasak kompozitoriaus, *Prašviesėjusioje naktyje* jis parodė, kad „neįveikiama praraja [tarp Brahmso ir Wagnerio] nebėra jokia problema". Viena vertus, Schoenbergo sekstetą sudaro sonatų pora, tiksliai atitinkanti Dehmelio teksto struktūrą. Kita vertus – jis panaudojo Wagnerio harmonines priemones, kad susilpnintų tonalinio centro jausmą; pavyzdžiui, jis vengė dominantės, kuri paprastai padeda mums nustatyti tonikos vietą. Taigi sonatoje Schoenbergas sukūrė krypties dviprasmiškumą, juslišką sruvenimą ir prasmės miglotumą, kuriuos tradiciškai sonatos forma siekė pažaboti.[40]

Apžvelgdamas europietiškos ir savosios muzikos impresionistinį etapą, Schoenbergas pabrėžė tai, kas iš tiesų yra jo paties

išskirtinis bruožas tuometiniame kaitos pasaulyje: subjektyvų, reaguojantį elementą kontinuume tarp „aš“ ir pasaulio. „Impresionisto instrumentas yra [...] seismografas, registruojantis menkiausią judesį“, – 1911 metais rašė jis *Harmonijos teorijoje*. Kadangi impresionistą traukia mažiausi virpesiai, jis tampa nežinomybės tyrinėtoju. „Jį vilioja tyla, tai, kas vos girdima ir todėl paslaptinga. Jo smalsumas kursto išmėginti tai, kas niekuomet nebuvo bandyta.“ Tam, kuris klausia, bus atsakyta. „Ieškančiam lemta rasti ką nors negirdėta, [...] šia prasme kiekvienas didis menininkas yra impresionistas: ištobulinta reakcija į silpniausią impulsą atveria jam negirdėtus, naujus dalykus.“[41] Ši tyrinėjanti sąmonė yra nukreipta ne vien išorėn, ji turi ir subjektyviąją dimensiją. „Nepaprastai svarbus yra sugebėjimas išgirsti save, pažvelgti į savąją gelmę. [...] Viduje, kur slypi instinktų žmogus, laimei, sudūžta visos teorijos.“[42] Savo vidinį pasaulį ir drauge tarp vieningų garsų dar neišgirstą fragmentų pasaulį Schoenbergas ima tyrinėti *Kabančių sodų knygoje*.

Natūralu, kad savo švelniajai dainos revoliucijai neoromantikas Schoenbergas pasirinko Stefano Georgės eiles. Amžių sandūroje šis poetas buvo aukščiausias vokiečių estetizmo žynys ir vienu metu Hofmannsthalio draugas. George daug kuo žavėjo Schoenbergą – visišku atsidavimu Šventajam Menui, mistiniu žmogaus ir kosmoso vienybės jausmu. Georgės poezija turėjo sinestezijos bruožų, kurie tiko mistinei, vienijančiai menininko-žynio funkcijai: stebuklingo skambesio kalbą ir spalvingus įvaizdžius. Be idėjinio ir estetinio patrauklumo, Georgės eilės buvo itin parankios drąsiam muzikiniam uždaviniui, kurio ėmėsi Schoenbergas: suardyti tonaciją – jungiamąją struktūrinę muzikos šerdį. Eilės pasižymėjo paprastu, formalistiniu aiškumu, kaip klasikinis sodas. Tvirto metro ir skambesio, jos teikė stabilų poetinį rėmą muzikai, išreikšiančiai pasaulį, kuriame būties hierarchija, pasak kompozitoriaus, prarado prasmę ir tiesą.

Kabančių sodų knygoje[43] George sukūrė idealiai Schoenbergui tinkančią įtampą tarp socialiai sutvarkyto sodo ir meilės

naujoko kunkuliuojančios aistros. Meilės nuotykis prasideda įsimylėjėliui droviai įžengus į tylų sodą, ir baigiasi, kai viduje, gėlių guolyje, savotiškoje meilės šventovėje, pasiekiamas meilės tikslas. Po to meilužiai išsiskiria, o sodas miršta. Penkiolikoje ciklą sudarančių posmų atskleidžiamas ne tik įsimylėjėlio, bet ir sodo pasikeitimas. Trajektorija veda nuo sodo ir įsimylėjėlio autonomijos per jų susijungimą į jų išsiskyrimą. Pirmajame eilėraštyje aprašomas rokoko sodas – tai gerai suplanuota lauko erdvė su skulptūromis apie tvenkinį, primenanti Kokoschkos vaikystės rojų Galicinbergo parke. Įsimylėjėlis pasirodo kaip autsaideris, svajojantis berniukas. Netrukus pabunda meilė, suranda objektą ir prasideda įšventinimas. Ciklo viduryje įsimylėjėlis atmeta išorinį pasaulį vardan savo išrinktosios, jo liepsningas geismas, patirdamas nerimą bei viltį, auga ir įsakmiai reikalauja būti patenkintas. Sodas, kuris, pabudus meilei, buvo visiškai pamirštas, pasirodo 10 posme kaip „nuostabus guolis, aptaisytas juosvai raudonais erškėčiais“ – tai mylimosios lytinių organų simbolis ir kartu įsimylėjėlio erotinio pasitenkinimo vieta. Trys paskutiniai posmai atneša atomazgą: meilužiai išsiskiria, o sodas išdžiūva ir miršta. Čia nėra išvarymo iš sodo, veikiau regime paties sodo – tikro idealios palaimos įvaizdžio – sunykimą. Paskutiniame posme, puikiai pakartojančiame visumą, – tai labai gerai savo muzikoje perteikė Schoenbergas, – pamestas meilužis klampoja per pelke virtusius tvenkinius ir išdegusius žolynus; kaitrus vėjas suka šiugždančius trupančių lapų debesis palei pelenų spalvos išdžiūvusio rojaus sienas.

Išorinės tvarkos ir asmeninių jausmų dualizmą Schoenbergas plėtoja kaip dvi tarpusavyje sąveikaujančias muzikines įtampas: vieną – tarp žodžio ir konteksto, kitą – tarp tradicinių muzikinių formų (ypač fortepijono partijoje) ir naujos, netaisyklingos psichologinės raiškos, kurią padaro galimą pantonalumas.[44] Pasitelkęs šias dvi įtampas, stilizuotą, meilę garbinančią Georgės lyriką Schoenbergas paverčia subtiliai

prislopintu, bet vis dėlto šaižiai veriančiu seksualinio pabudimo šauksmu. Kartu jis panaikina visą išorinio pasaulio (sodo) autonomiškumą ir sujungia šį pasaulį su įsimylėjėliu, išgyvenančiu būties tikrovę, kurioje nebėra skirtumo tarp subjekto ir objekto. Seismografinė impresionisto Schoenbergo sąmonė dar tebeveikė. Tačiau dabar, nusimetęs tonalumo varžtus, jis galėjo pagauti ir užfiksuoti ne tik subtiliausius virpulius, bet ir įvairiausias baimes, kirbančias sielos gilumoje, o ne vien pojūčius, kurie raibuliavo juslių paviršiuje, kaip programinėje muzikoje.

Eilėraščių ciklo muzikoje Schoenbergas iš esmės išlaikė konservatyvią dvasią pasitelkęs vieną svarbią priemonę – vieningą nuotaiką (*Gesamtstimmung*). Pirmoji daina nustato toną, sukuria vakarėjančio rokoko parko atmosferą (žr. 62 il.*). Fortepijoninėje įžangoje girdime nepaprastai ramią lėtų, vienatonių frazių seką, perteikiančią begarsį sodo tvenkinio tykumą. Tonacijos nebuvimas mums sukelia tik laukimą. Netrukus suvokiame, kad esame atviroje visatoje. Judėjimas vyksta jau ne harmonine progresija, bet savotiškai formuojant ir keičiant gestus. Dviejuose pirmosios dainos pradžios taktuose pirmosios keturios ketvirtinės natos sutelktos panašiame aukštyje, po to frazė staiga šauna į viršų ir sustoja. Prieš pasigirstant balsui, šis motyvas pakartojamas keturis kartus, jo nevaržo formali laiko trukmė; jis išsiplečia ir susitraukia kaip kvėpavimas. Ritmas peržengia takto brūkšnį ir nekreipia dėmesio į metrą; tai laisvi ketvirtinių natų deriniai – iš pradžių keturios, po to dvi, po to penkios natos, kol frazė šauna į viršų ir vėl nurimsta. Taip

* Prieglobstyje tankios lapijos,
kur iš žvaigždžių nuostabios snaigės krinta,
švelnūs balsai jūsų kančias gieda,
pasakų žvėrys iš rudų nasrų
spindulius į marmurinius dubenis spjaudo,
iš ten maži upokšniai raudodami veržiasi,
ateina žvakės krūmų uždegti,
baltos vandenų formos sklaidosi (*vok.*).

melodija tampa melodiniu gestu, forma; kadangi kiekviena nata pasižymi didesniu savarankiškumu ir gali atsirasti bet kur, tai sekvencijos poveikis afaziškas – tiek solistei, tiek klausytojams. Kartais tonas iškyla į privilegijuotą padėtį, tačiau vėl pradingsta masėje tarsi akmuo, mestas į tamsų tvenkinį.

Iš pradžių solistė, kaip ir mes, yra apgaubta tylumos. Tik 13 takte, kai pasiekia akmeninius, vandenį purškiančius „pasakų žvėris", muzikoje atsiranda naujos gyvybės, labiau išreiškiamos fortepijonu nei balsu, kuris vis dar tebėra lūkuriuojantis stebėtojas. Intensyvi muzikos banga plūsteli, kai staiga žvakės it žaltvykslės uždega krūmus (17 taktas). Čia, nesant harmonijos apribojimų, atsiskleidžia visos galimybės perteikti jausmus. Iš prietemos ramumos Schoenbergas sviedžia mus aukštyn, kad kartu su soliste patirtume išgąstingą šviesų efektą, bet, pasirodžius „baltoms formoms" (19 taktas), ir vėl bloškia žemyn į įtampos erdvę – tai stiprių ir smarkiai svyruojančių herojaus jausmų tolesniuose posmuose nuojauta.

Kabančių sodų knygos pradžioje, kur sodo aplinka pristatoma kaip apibrėžtas būsimo dvasinio veiksmo laukas, temos forma yra ryški. Tačiau kūrinio dialektikai tarp sodo ir įsimylėjėlio plėtojantis ir krypstant pergalingos herojaus aistros logikos link, deklamacinis kalbos ritmas nustelbia ir, galima sakyti, sutriuškina paskutinį sodo – pasirinkto išorinės tikrovės ir hierarchinės kultūros simbolio – pasipriešinimą. Tuo pat metu chaotiškesni muzikos elementai užlieja taisyklingus tradicinės muzikinės formos likučius.

„Disonanso emancipacija" čia ne vien sugriovė harmonijos tvarką ir kadencijos tvirtumą. Įvesdama garsų demokratiją, ji smarkiai išplėtė visas raiškos galimybes – temos ir ritmo, spalvos ir tono. Kompozitorius gali sukurti bet kokią trokštamą tonų bendriją ar sambūrį, kartais sugrūsdamas juos ankštoje muzikinėje erdvėje, kartais išbarstydamas tikrai astraliniais atstumais. Tonų santykiai, jų grupės ir ritmai gali plėstis ir trauktis „kaip dujos", teigė Schoenbergas. Šiame beribės erdvės ir

I



62. *Arnold Schoenberg.* Kabančių sodų knyga, *I daina*


- den Strah - len in die Mar-mor-be-cken spei-en, draus die klei-nen
p espressivo
etwas drängend
Bä-che kla - gend ei-len, ka - men Ker - - - - zen
flüchtig
f
wieder beruhigend
das Ge-sträuch ent-zün - den, wei - ße For-men das Ge -
pp
-wäs - ser tei - - len.
sf
p

suskaidytos materijos, makro- ir mikrokosmoso pasaulyje kompozitoriui prireikia stulbinamų, tiesiog dieviškų kūrybinių galių.

Wer die Wahl hat, hat die Qual, sako vokiška patarlė. „Tas, kas gali rinktis, turi ir kentėti." Kitas Schoenbergo darbas, kuriame jis tyrinėjo savo paties atvertas didžiules galimybes, buvo kraupi psichodrama *Laukimas* (*Erwartung*). Sukurta tais pačiais 1909 metais, ji yra tiksli Kokoschkos *Žmogžudžio – moterų vilties* paralelė. Tai kruvinos meilės kronika, tačiau šį kartą išprotėjusi moteris ieško savo mylimojo, kurį nužudė arba ji pati, arba jos varžovė. Mes to nežinome. Mes stebime haliucinacinius atsiskyrėlės ieškojimus, kai ji klupdama braunasi per tankiai užžėlusius tyrlaukius, nesugebėdama savo tikrovei suteikti tvarkos, nepajėgdama rasti kelio. Visas kūrinys yra akivaizdus *Kabančių sodų knygos* tęsinys. Jis prasideda ten, kur pastarasis pasibaigė – šalia išdžiūvusio sodo:

> Čia vidun?.. Nematyti kelio. [...]
> Kaip sidabriškai švyti kamienai... lyg beržai!
> Ak – mūsų sodas.
> Gėlės jame yra tikrai nuvytusios.
> Naktis tokia šilta. Man baisu...
> Koks tvankus oras veržiasi iš ten...
> Kaip audra, kuri nejuda...
> Taip šiurpiai ramu ir tuščia...[45]

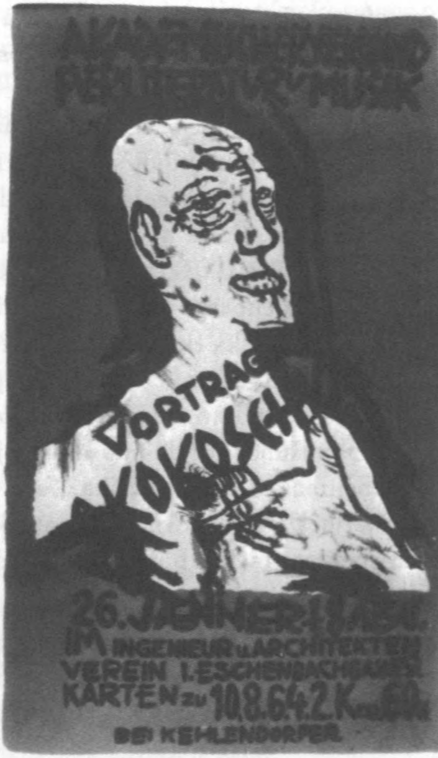
Pereidamas nuo Georgės meilės sapno (*Liebestraum*) prie *Laukimo* nerimo sapno (*Angsttraum*), stipraus metro Georgės poeziją Schoenbergas iškeičia į jaudinančias laisvas eiles – iš dalies kalbą, iš dalies dainą, iš dalies tiesiog šauksmą. Muzikoje nebelieka jokių vienijančių temos likučių: laisvė čia priartėja iki beprotybės. Antistruktūriškos garsinių atomų demokratijos galimybės čia panaudojamos visu savo baisumu: jas dar labiau paryškina ritmas ir orkestro spalvos.[46] Jei jau taip, tai Schoenbergo meilės žudynės yra kraupesnės nei Kokoschkos, nes jos vaizduojamos ne kaip herojiška lyčių kova, bet kaip irimas iš

vidaus, psichopatologija. Ir kai pakrikusi psichika tampa muzikos centru, kompozitorius senąją išorinės tvarkos metaforą – sodą – pakeičia nauja – dykviete.

Dar prieš *Laukimą* Schoenbergas patyrė sukrečiančių asmeninių išgyvenimų, kurie rado atspindį šiame kūrinyje: kompozitorių paliko žmona dėl vieno geriausių jo draugų, menininko Richardo Gerstlio, kuris netrukus po to nusižudė. Žinoma, asmeninė kančia nepaaiškina meninės kūrybos, tačiau neabejotina, kad Schoenbergo sielvartas pastūmėjo jį radikaliai išplėsti muzikinę raišką (kompozitorius tai jau buvo pradėjęs anksčiau) – šiuo atveju muzika perteikė pamišėlišką jausmų svyravimą nuo švelnumo iki siaubo. Kuo radikaliau jo muzika išreiškė pamišimą, tuo labiau didėjo jo socialinė izoliacija ir nesugebėjimas pasiekti publiką. Taigi Schoenbergui pavyko rasti estetinės raiškos formą, kuri atitiktų visą psichinių galimybių spektrą, tačiau būtent šis laimėjimas lėmė menininko desocializaciją.

Du kartus atstumtas – pirmąsyk kaip vyras, antrąsyk kaip menininkas – Schoenbergas kūrė muziką, persmelktą žmogaus nevykėlio, vienišo ir nepripažinto menininko idėjų. Dvigubos nesėkmės tema pirmą kartą pasirodė dramos kūrinyje *Laiminga ranka* (*Die Glückliche Hand*[47], 1910–1913). Tekstą jam parašė pats Schoenbergas ir ketino, pasitelkęs Kokoschką kaip scenografą, sukurti pagal jį filmą.[48] Kokoschka jau anksčiau buvo atkreipęs dėmesį į temą „aš – menininkas-auka“. Plakate paskaitai „Apie vizijų prigimtį“, kurioje išdėstė mūsų jau aptartą portretų teoriją, Kokoschka nupiešė grafinę autokarikatūrą: mėlynas portreto kontūras kruvinai raudoname fone; kaip Kristus ekshibicionistas, jis kaire ranka rodo į žiojėjančią žaizdą šone (63 il.).[49] Tačiau nors Schoenbergas ir Kokoschka tuo pat metu domėjosi ta pačia tema, šie du menininkai taip niekada ir nebendradarbiavo.

Kameriniame dainų cikle *Mėnulio Pjero* (*Pierrot lunaire*, 1912), laikomame vienu jo šedevrų, Schoenbergas menininką



63. Oskar Kokoschka. Plakatas (autoportretas). 1912

sutapatina su Kristumi pasitelkęs panašų religijos simbolį – mišias. Iš poetinio Albert'o Giraud ciklo apie Pjero Schoenbergas paima dvidešimt vieną eilėraštį ir juos suskirsto į tris grupes po septynis, tuo lyg nurodydamas tris pagrindines mišių dalis. Antroje dalyje, atitinkančioje pašventinimą, gausu haliucinacinių žudynių. Pačiame šios dalies, taigi ir paties ciklo, vidury yra daina (nr. 11), pavadinta „Raudonosios mišios". Joje Pjero užlipa ant altoriaus, „perplėšia kunigo drabužius" ir „išsigandusioms sieloms parodo raudonai varvančią ostiją – savo širdį kruvinuose pirštuose, skirtą šiurpiai (tikinčiųjų) komunijai".[50]

Nors savęs gailintis Schoenbergas atveria publikai savo pamišimą ir baimę („sentimentalu, modernu“, – sakoma tekste), tačiau kartu siurrealistinę Pjero kankinystę jis interpretuoja taip, kad populiari tragiško klouno tema pakylėjama į bendresnį lygmenį – ja išreiškiamas ir tradicinio meno, ir modernaus menininko likimas. Būdamas pačiame jėgų žydėjime, *commedia dell'arte* personažas Pjero mokėjo gyvenimo sunkumus sutikti su sąmojo ir iliuzijos deriniu. Dabar mėnulio persmelktame susvetimėjusio modernaus komedianto pasaulyje jo meninė galia kurti paveikias iliuzijas sunyko, teliko tik haliucinacijos ir siurealistinės vizijos. Nenuostabu, kad pabaigoje Pjero randa prieglobstį prisiminimų pasaulyje. Paskutinė jo iliuzija labai vienietiška, jis svaiginasi „senu aromatu iš pasakų laikų“.[51]

Taigi cikle *Mėnulio Pjero* suskilusią sielą Schoenbergas tapatina ne su meilės ir sodo mirtimi kaip *Laukime*, bet su meno ir menininko pražūtimi. Tačiau suirimo tiesą galutinai išreiškęs menininkas, nors ignoruojamas ir juodinamas, kalbėjo visų vardu. „Menas yra pagalbos šauksmas [*Notschrei*] tų, kurie patys išgyveno žmonių likimą“, – rašė Schoenbergas 1910 metais, pačiame savo radikaliojo darbo – tradicinio tonalumo griovimo – viduryje. Net kai Schoenbergas ieškojo muzikos, kuri išreikštų meilės sunykimą ir jo meno atmetimą, aliuzija į „žmonių likimą“ byloja, kad čia peržengiama grynai asmeninė, psichologinė tikrovė: Menas yra šauksmas

> ne tų, kurie prisitaikys [prie to likimo], bet tų, kurie grumsis su juo; ne tų, kurie mielai tarnaus „tamsos jėgoms“, bet tų, kurie lįs į mašinos vidų, kad suvoktų jos konstrukciją; ne tų, kurie nusuks akis, kad apsisaugotų nuo susijaudinimo, bet tų, kurie jas plačiai atvers, kad imtųsi daryti tai, kas reikia.[52]

Ką gi reikėjo daryti? Būtent čia Schoenbergas savo *cri de coeur* susieja su kultūros kritika ir įgyvendina revoliucinę meno funkciją, kaip ją apibrėžė jo mylimas bičiulis Adolfas Loosas: „išjudinti mus iš pasitenkinimo savimi ir patogumo būsenos“.

Kaip ir Loosas, Schoenbergas buvo daugiau moralinis nei socialinis revoliucionierius ir savo kritiką nukreipė ne prieš socialinę sistemą, bet prieš save apgaudinėjančią jos kultūrą, jos tvarkos iliuziją ir ją palaikančias grožio širmas. „Mūsų amžius daug trokšta, – rašė Schoenbergas *Harmonijos teorijoje*. – Svarbiausias jo atrastas dalykas – tai *komfortas*. Jis visiškai užvaldė net idėjų tikrovę ir mūsų pačių labui pavertė ją pernelyg patogia [*bequem*].“[53] „Patogumas kaip pasaulėžiūra! – vėl sušunka Schoenbergas. – Kaip galima mažiau judėjimo, jokių nemalonumų!“ Su šia pasitenkinimo savimi dvasia Schoenbergas siejo grožio kaip savarankiškos vertybės idėją. „Grožis egzistuoja tik nuo tos akimirkos, kai nekuriantys žmonės pradeda jo pasigesti, [...] menininkui grožio nereikia. Jam užtenka tiesos.“[54] Patogumas, intelektinis pasitenkinimas savimi, statiškumas ir grožio kultas – visa tai Schoenbergo sąmonėje buvo tarpusavyje susiję. Šiems dalykams jis priešpriešino judėjimą, jautrumą vidiniams proto bei instinktų (*Geistes- und Triebsleben*)[55], o svarbiausia – tiesos įsakymams.

Taip kritiškai nusiteikęs nuo 1912 iki 1914 metų Schoenbergas dirbo prie didelės simfonijos, turėjusios šlovinti Buržuazinio Dievo mirtį. Simfonija niekada nebuvo užbaigta, nes prasidėjo karas. Pirmoji kūrinio dalis vadinasi „Gyvenimo kaita (žvilgsnis į praeitį, žvilgsnis į ateitį; niūri, maištinga, atsiskyrėliška)“. Dvi dalys yra skiriamos „Gražiajam laukiniam pasauliui“. Viena jų Buržuazinį Dievą tapatina su gamta Pasaulio sukūrimo šventėje. Šios dalies tekstas, parašytas Richardo Dehmelio amžiaus pabaigos dvasia, yra savotiška pergalės daina gamtai kūrėjai, pažymėtai Eroto ženklu.

Jaunystėje Schoenbergas pritarė pangamtinei Dehmelio vizijai, tačiau dabar įtraukė ją į savo planą tik tam, kad sugriautų. Ketvirtoje dalyje jis pateikia priešingą idėją: „Buržuazinio Dievo nepakanka.“ Visa antroji simfonijos dalis, pavadinta „Principų mirties šokiu“, dramatizuoja Buržuazinio Dievo laidotuves ir laidotuvių kalbas. Mirties šokyje atsiranda mažytė

viltis, kad prasmingumo mirtis tėra tik sapnas, nes „žmogus nori gyventi ir tikėti, būti aklas!"

Tamsa pasitraukia –
Bet saulė nusilpusi.

Mirštantį buržuazinį pasaulį Schoenbergas vaizduoja esantį ant ribos tarp pertekliaus ir tuštumos. „Visumoje yra siaubingai daug tvarkos. Bet tiek pat daug ir netvarkos. Taip yra, jei ieškotume prasmės. Viskas yra tvarka ir netvarka tuo pačiu metu." Negalima atskirti, negalima nuspręsti. Žinojimas prilygsta apsisprendimui. Kosmoso vienybės klausimą Schoenbergo tekstas kelia ir muzikiniu požiūriu: „Vienas tonas? Ar išvis nėra jokio tono? O gal daugybė tonų? Ar tai begalybė, ar niekas? Anksčiau buvo lengviau suvokti daugialypiškumą nei dabar vieningumą. Tai pribloškia."[56]

Kartą Stephenas Spenderis pasakė, kad menininko politika yra nepolitiško žmogaus politika, jai ryžtamasi ne dėl politikos, bet dėl gyvenimo. Šis teiginys ypač tinka Schoenbergui paskutiniais Habsburgų eros metais. 1912-aisiais laiške Dehmeliui aiškindamas simfonijos pradinį sumanymą, Schoenbergas pabrėžė politikos bankrotą. Kūrinys turėjo būti „apie šiandienos žmogų, kuris išgyveno materializmą, socializmą ir anarchiją; apie ateistą, išlaikiusį dalelę savo senojo tikėjimo (prietarų forma) [...]."[57] Šioms visoms kategorijoms žlugus, Schoenbergo modernusis žmogus vėl siekia Dievo – bet savojo metafizinio Dievo, įkūnijančio paslaptingą, vientisą tikrovės pilnatvę, kurios negali aprėpti joks principas. Kaip ir jo amžininkas romanistas Robertas Musilis, vaizdavęs hierarchinės Austrijos visuomenės ir liberalios racionaliosios kultūros irimą, Schoenbergas jautė poreikį rasti tai, kas „tam tikrą pasaulėžiūrą [*Weltanschauung*] skiria nuo tikro pasaulio vaizdo".[58] Simfonijos eskize penktąją dalį jis pavadino „‚Iliuzijas praradusiojo' tikėjimu; tai objektyvios, skeptiškos sąmonės ir tikėjimo jungtis: paprastumas slepia mistiškumą".[59] Taigi perėjimą nuo suskilusios

buržuazinės tvarkos į tikėjimą Schoenbergas išreiškė tvirta pasaulio vizija, kuri pripažįsta susiskaidžiusią tikrovę, bet drauge postuluoja tvarką, nebūdingą šiai tikrovei. Sumanęs šį idėjų rinkinį, Schoenbergas žengė pirmą žingsnį į savo antrąją muzikinę revoliuciją – serijinės sistemos sukūrimą. *Mirties šokio* simfonijoje įvedęs skerco, pavadintą „Džiaugsmo šūksniu", Schoenbergas parašė savo pirmąją dvylikatonę temą.[60] Anksčiau disonanso išlaisvinimas *Kabančių sodų knygoje* ir *Laukime* siejosi su meilės išgyvenimų psichologija. O kariaudamas su buržuaziniu „komfortu", politinėmis ideologijomis ir iliuziniais kosminės tvarkos principais, Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse Schoenbergas ėmėsi tyrinėti projekcinės tonalinės tvarkos, atspindėsiančios tiek kūrybines žmogaus galias, tiek neperprantamą daugialypę pasaulio prigimtį, galimybę.

Kaip ir Kokoschka, Schoenbergas anksti pradėjo visiškai pasitikėti savo jausmais bei instinktais ir, savąją psichologinę kančią laikydamas moraline ir metafizine tiesa, priskyrė jai paradigminę vertę. Ryžtingas buržuazinis individualistas, jis kovojo už psichikos teises su visuomene ir su varžančiomis jos meno formomis taip, kaip politinis radikalas grumtųsi dėl socialinių ir juridinių teisių. Jo nepalaužiamas susvetimėjimo teigimas atspindėjo ir menininko revoliucinę jėgą, ir filosofo nenorą įsivaizduoti bet kokią žmogiškos realizacijos sceną, išskyrus dykvietę. Suskilusios, chaotiškos, abejingos, bet atviros ir visa apimančios dykvietės tiesa Schoenbergui pakeitė utopinį sodo grožį.

Tačiau brandų nuosprendį grožio šalininkams Schoenbergas savo kūryboje paskelbė tik imperijai žlugus. Šitai jis galutinai įgyvendino operoje *Mozė ir Aaronas* (1926–1932), kur ne tik griežtai kritikavo tuos, kurie pasidavė gundančiai meno jėgai, bet ir rado naujų muzikinių priemonių šiai idėjai išreikšti. Tiesą ir Grožį Schoenbergas sudramatino vaizduodamas Mozės ir Aarono asmenybes, nepavykusią brolišką sąjungą. Broliai stovėjo tarp dviejų galingų jėgų, kurias jiems buvo lemta sujungti:

iš vienos pusės buvo Dievas, „neatvaizduojama", absoliuti dvasia, iš kitos pusės – žmonės, nuodėmingas kūnas. Žmonės abstrakčią Dievo tiesą gali suvokti tik per meną, kuriame ji įsikūnijusi. Tiesos pranašas Mozė moka kalbėti, bet negali dainuoti: jis per daug tyras menui ir negali pasiekti žmonių. Todėl jis įpareigoja Aaroną, kad šis Žodį perduotų per jusles. Jutimiškas meno lukštas iškreipia tiesos grynumą; žmonių potroškiai dar labiau iškraipo tiesą, meno jutimiškumą nužemindami iki kūniško geidulingumo. Taigi Dekalogą pakeičia Aukso veršis. Herojiškajam Mozei tik vienoje eilutėje prasiveržia daina, išreiškianti skausmingiausią jo nevilties akimirką, kai Žodis nebeturi galios.[61] Ironiškiausia tai, kad kompozitoriaus herojus – antimenininkas, tegalintis dainuoti tik *in extremis*.

Schoenbergas dar sykį išliejo įniršį dėl tiesą iškraipančio meno. Šis pasmerkimas išreiškė nesąlygišką visų pagrindinių Austrijos tradiciją formavusių jėgų atmetimą: katalikiškos grožio kultūros, kur Žodis tampa akivaizdžiu kūnu; pasaulietiško grožio kultūros pritaikymo – buržuazija ja papildė ir sutaurino savąją pamatinę teisės kultūrą; pagaliau požiūrio į meną kaip į savaimingą vertės šaltinį, kaip į religijos pakaitalą amžiaus pabaigos liberalizmo krizėje. Visų tų jėgų svoris jaučiamas šioje pranašo operoje, nukreiptoje prieš operą – katalikiškos Austrijos menų karalienę. Tai taip pat juntama ir Mozės žodžiuose Aaronui, kur jis, smerkdamas sodą kaip netikrą žmogaus veiklos teatrą, regis, pamini tas vertybes, kurių Schoenbergas labiausiai nekentė – grožį ir patogumą:

> Tuomet tu troškai fiziškai, iš tikro
> savo pėdomis vaikščioti nerealia žeme,
> kur plaukė upės pieno ir medaus.[62]

Kadaise tai buvo ir Schoenbergo estetinis utopinis idealas. Nuo jo jį skausmingai nutolino keletas traumų, patirtų po erotikos įtvirtinimo *Prašviesėjusioje naktyje* ir kituose ankstyvuosiuose kūriniuose: pirmiausia palikto įsimylėjėlio *Kabančių sodų*

knygoje ir *Laukime*; po to atstumto menininko *Laimingoje rankoje* ir *Mėnulio Pjero*; galiausiai nesuprasto filosofinio Žodžio pranašo operoje *Mozė ir Aaronas*. Taigi asmeninių atstumto Schoenbergo nesėkmių virtinė vedė jį vis tolyn nuo kūno prie dvasios, nuo meno prie filosofijos, nuo socioistorinio pasaulio į savaiminės Būties tikrovę. Kaip Mozė įtikinėjo žydus, taip Schoenbergas ragino žmoniją visam laikui atsisakyti puoselėti sodą ir vietoj jo pripažinti priešingą idealą – dykvietę:

> ...kai tik palikdavote dykvietę, kur neturėjote troškimų,
> ir jūsų sugebėjimai nunešdavo jus į aukščiausias viršūnes,
> vėl jus nublokšdavo žemyn sėkmė, kurią pasiekdavot
> jais piktnaudžiaudami, atgal į dykvietę.
>
> Bet dykvietėje esat nenugalimi ir jūs pasieksit tikslą:
> susijungimą su Dievu.

Ar, sunaikinus sodą, dykvietėje nebeliko vietos menui, ar nebėra būdo suteikti tvarkos gyvenimui? Į šį klausimą Schoenbergas atsakė teigiamai: tai įmanoma išlaisvintą chromatinį pasaulį organizuojant į dvylikatonę sistemą. Tai buvo tokio išgryninto racionalumo sistema, kaip ir Adolfo Looso namas. Tačiau ji galėjo išreikšti visą kokoškiško portreto ekspresyvumą ar šionbergišką agonijos šauksmą sode. O svarbiausia, ji leido menininkui padaryti tai, ką anksčiau padarė Dievas: pačioje savo sukurto pasaulio gilumoje įkloti infrastruktūrą, santykių sistemą, per daug subtilią, kad ją tiesiogiai pagautų juslės, tačiau kurią pagal logikos dėsnius gali pažinti smalsaujantis protas. Taip sumanyta Schoenbergo sistema nebuvo grįžimas prie hierarchinės, privilegijuotos diatoninės sistemos tvarkos. Bet jo dvylikos tonų demokratija sustyguota irgi sistemiškai – pagal kompozitoriaus sugalvotą slaptą tvarką – čia analitinis protas aiškiai įžvelgia sąsajas tarp viršaus ir apačios, tarp pirmyn ir atgal, tačiau apskritai klausytojo ausis šios tvarkos negirdi.

Iki dvidešimtojo amžiaus pradžios tradicinė Vakarų estetinė kultūra struktūrą iškeldavo į paviršių, kad suvaldytų prigimtį

ir jausmų gyvenimą, besiveržiančius iš gelmės aukštyn. Psichologinis ekspresionistas Schoenbergas klausytojui pateikia meną, kurio paviršius yra suardytas ir prisotintas intensyvaus pasroviui nešamo ir lengvai sužeidžiamo žmogaus jausmų gyvenimo nesuvaldomoje visatoje; tačiau po šiuo paviršiumi savo paties galiomis kompozitorius sukuria pasąmoninį, negirdimą racionalios tvarkos pasaulį, kuris suvienys chaosą. Čia išlaisvinti disonansai tampa nauja harmonija; psichologinis chaosas – metajusliška tvarka. Gyvas palaidotas sodas sudaro pamatą dykvietei, regimai viršuje. Taigi Schoenbergas menininkas, net grįždamas prie tėvų tikėjimo ir atsidavimo Dievui, tampa žmogumi kūrėju, kurį Goethe būtų pavadinęs „mažuoju pasaulio Dievu“ (*der kleine Gott der Welt*).

Būtent pranašiška gyvenimo pajauta (*Lebensgefühl*) sukėlė sprogimą sode: humanizmas, neįprastai sumišęs su nihilizmu. Kokoschka ir Schoenbergas pripažino vienas kitą dirbant tą patį pavojingą, vienišą išlaisvinamąjį, o drauge ir griaunamąjį darbą. Abu maištavo prieš estetinę kultūrą, kurios buvo užauginti, prieš pirmųjų amžiaus pabaigos Vienos modernistų kūrybą tuo metu, kai ta kultūra prarado savo kritinį veržlumą ir, kaip *Kunstschau* parodoje, tapo vyraujančia konvencionalia aukštosios buržuazijos kultūra. Žymiausi vyresnieji menininkai – Klimtas tapyboje, Hofmannsthalis literatūroje, Otto Wagneris architektūroje – ėmė kalbėti išsilavinusios aukštesnės viduriniosios klasės vardu, kai ši klasė, prisitaikydama prie mažėjančios savo politinės galios, plėtojo savo estetinę kultūrą. Tačiau jaunesnieji menininkai ekspresionistai, tokie kaip Kokoschka ir Schoenbergas, vienijosi su paskutiniais likusiais puritonais – racionalistiniais kritikais Adolfu Loosu ir Karlu Krausu, atmetusiais meno pavertimą kultūrine kosmetika, dangstančia tikrovės prigimtį.

Kokoschka ir Schoenbergas tiesiogine vaizdų ir muzikos kalba įtvirtino nerimastingas instinktų ir psichologines tiesas,

kurias jų pirmtakai jau buvo atradę anksčiau, tačiau tegalėjo išreikšti netiesiogine alegorijos forma. Naujieji menininkai sukėlė šoką ir buvo visuomenės atstumti; šis atstūmimas pagilino jų susvetimėjimą. Susvetimėjimas savo ruožtu sudarė prielaidas jų nuotykiams naujose dvasinėse ir meninėse erdvėse. Du antiburžuaziniai buržua – Kokoschka ir Schoenbergas – rado formas, galinčias perteikti sielas žmonių, kurių kultūra neleido jų iracionaliai asmeninei patirčiai viešai pasireikšti. Ekspresionistai – naujojo meno kritikai, pranašai ir kūrėjai – šią patirtį atskleidė.

Kokoschkos ir Schoenbergo novatoriškumo jėga rėmėsi aiškiu savo egocentrinės situacijos pripažinimu. Autobiografinėje parabolėje, kuria prasidėjo ši esė, Kokoschka iš esmės privatų modernaus gyvenimo pobūdį taikliai susiejo su būtinybe formuluoti socialines vizijas ir kartu su šio uždavinio nerealumu: „Atskirtis verčia kiekvieną žmogų, visiškai vienišą it laukinis, kurti savąją visuomenės idėją. Bet žinojimas, kad bet kokia visuomenės doktrina teliks utopija, jį vėl stumia į vienatvę. Mus praryja šios vienatvės tuštuma.“[63] Kantatos *Jokūbo kopėčios* tekste Schoenbergas Kokoschkos mintį atkartojo vienu šūksniu: „Išvaduok mus iš mūsų vienatvės! [*Erlöse uns von unserer Einzelheit!*]“

Prieškario kūryboje abu menininkai rado būdų išreikšti savo širdies šauksmą tokiomis formomis, kurios laužė tradicinio meno tvarkos taisykles, trukdančias šiai raiškai. Sodo kaip tvarkos įvaizdžio pasisavinimas ir po to sunaikinimas abiem tapo keliu į išsilaisvinimą. Sprogstamasis Kokoschkos impulsas kūrybiškai prasiveržė portretų tapyboje, kur jis suvienijo dvasinę ir kūnišką tikrovę. Jis nebandė atgaivinti suniokoto sodo, nebent vidine, asmenine prasme. Grožio sodo naikintojas Schoenbergas, nors ir nerado socialinio idealo ar tikrovės, kuri panaikintų gilios vienatvės užkeikimą, nemetė problemos taip lengvai kaip Kokoschka. Iš savo unikalios būties gelmių jis pajėgė iškelti dykvietę kaip tinkamą metafizinį analogą ir

metaforišką idealą psichologiniam žmogui. Tiems, kurie galėjo girdėti, jis parodė, kaip garsais galima sutvarkyti dykvietę ir ja pakeisti sodą, prie kurio naikinimo jis tiek daug buvo prisidėjęs.

[1] Oskar Kokoschka, „Aus der Jugendbiographie", *Schriften, 1907–1955*, redaktorius Hans Maria Wingler, München, 1956, p. 21–46.

[2] Čia Kokoschka daro užuominą į populiaraus devynioliktojo amžiaus dramaturgo Ferdinando Raimundo pasakiškąjį realizmą. Taip pat plg. Hofmannsthalio įsivaizduotą sodą Canaletto Vienoje, p. 318–319.

[3] Glaustai naująją vilų kultūrą ir jos pagrindinių architektų darbus nagrinėja Peter Vergo, *Art in Vienna*, London, 1975, p. 142–177, passim.

[4] Hugo von Hofmannsthal, „Gärten", *Gesammelte Werke, Prosa*, redaktorius Herbert Steiner, Frankfurt am Main, 1959, t. II, p. 176, 178, 181.

[5] Žurnalas *Hohe Warte*, pavadintas pagrindinio intelektualų rajono vardu, buvo skirtas „meniniams, intelektiniams ir ekonominiams miesto kultūros interesams" (1904 ir toliau). Tai itin informatyvus šaltinis, nes jis apima tokius miesto modernistus kaip Otto Wagneris, neoklasicistus kaip Josefas Hoffmannas, smulkiaburžuazinius atgimimo šalininkus (*Heimatkunde* architektūros ir miesto gyvenimo ideologus) kaip Schultze-Naumburgas ir Sittės sekėjus. Žr., pvz., straipsnių seriją „Die Kunst des Gartenbaues", *Hohe Warte*, 1904–1905, nr. 5, 7, 12, 14.

[6] Žr. V skyrių, ypač p. 271–274.

[7] Oskar Kokoschka, *My Life*, vertėjas David Britt, New York, 1974, p. 219.

[8] Moserio sukurta pašto ženklų serija buvo išleista pažymint 60-ąsias Pranciškaus Juozapo gimimo metines. Naujosios serijos *art deco* stilius ryškiai kontrastuoja su visais ankstesniais bydermejeriško klasicizmo Austrijos pašto ženklais. Pašto ženklų projektus, „užsakytus Karališkosios imperijos prekybos ministerijos", Moseris eksponavo *Kunstschau* parodoje. Žr. *Katalog der Kunstschau 1908*, Wien, 1908, p. 75–76. Pašto ženklai su Moserio vardu apatinėje paraštėje išspausdinti: *Scott's Standard Postage Stamp Catalogue*, 124-as leidimas, New York, 1968, t. II, p. 54.

[9] *Katalog der Kunstschau 1908*.

[10] *Kunstschau* parodą finansiškai rėmė imperijos vyriausybė, Žemutinės Austrijos administracija ir Vienos savivaldybė. Privatūs draudimo agentai įkūrė garantijų fondą. *Katalog der Kunstschau 1908*, p. 6.

[11] Ibid. Negalėdamas rasti originalios citatos Morriso raštuose, čia išverčiau ją iš vokiečių kalbos.

[12] L.W. Rochowanski, *Die Wiener Jugendkunst. Franz Cizek und seine Pflegestätte*, Wien, 1946, p. 20.

[13] Ibid., p. 28. Vokiškai *sich auszusprechen* (išsikalbėti, išsipasakoti) ne tik žymi ekspresionizmą, bet ir siejasi su psichoanalitine pokalbio terapija.

[14] Ibid., p. 29.

[15] Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971, p. 55. Apie tai, kaip jis pats apibūdina savo dėstytojus ir mokslus Menų ir amatų mokykloje apskritai, žr. ibid., p. 49–52; J.P. Hodin, *Oskar Kokoschka: The Artist and His Time, London*, 1966, p. 62, 221; Josef Hoffmann, „Die Anfänge Kokoschkas“, in *Bekenntnis zu Kokoschka*, redaktorius J.P. Hodin, Berlin–Mainz, 1963, p. 65–67.

[16] *Deutsche Kunst und Dekoration*, t. XXIII, 1908–1909, p. 53.

[17] Kokoschka, *Mein Leben*. 1907 metų kolekcijos turinys trumpai aprašytas: Eugen Guglia, *Wien, Ein Führer...*, Wien, 1908, p. 65–67.

[18] Oskar Kokoschka, *Die träumenden Knaben*, Wien–München, 1968.

[19] Gamtos muziejuje prie Etnografinės kolekcijos įėjimo kabojo senovinio Peru šventyklų miesto paveikslas – iš jo galbūt Kokoschka ir pasiėmė šį motyvą. Žr. Guglia, *Wien: Ein Führer...*, p. 65.

[20] Žr. VI skyrių.

[21] Kokoschkos plokštelė, *Oskar Kokoschka erzählt sein Leben*, Deutsche Gramophon Gesellschaft, 1961.

[22] *Krieger: Wir waren das flammende Rad um ihn.*
Wir waren das flammende Rad um dich, Bestürmer verschlossener Festungen!
Krieger: Führ' uns, Blasser!
Kokoschka, *Schriften*, p. 141.

[23] Kokoschka aprašo tariamas riaušes, kurių metu jį neva išgelbėjusi Karlo Krauso įtaka policijos viršininkui. Žr. Kokoschka, *My Life*, p. 27. Vergo liudijimą žr. *Art in Vienna*, p. 248, išn. 16.

[24] Rolleris buvo secesijos privilegijuotasis narys ir išgarsėjo kaip Gustavo Mahlerio scenografas Dvaro operoje.

[25] Kokoschka, *My Life*, p. 35.

[26] Adolf Loos, „Die potemkinische Stadt“, *Ver Sacrum*, t. I, 1898, p. 15–17.

[27] Adolf Loos, „Architektur“ (1909), in *Trotzdem*, Innsbruck, 1931, p. 109.

[28] Ibid.

[29] Kokoschka, *My Life*, p. 36–37.

[30] Ibid., p. 33.

[31] Vokiškas žodis *Gesicht* reiškia „viziją“, „įvaizdį“, „veido išraišką“ ar „veidą“. Taigi jis aprėpia subjektyvų ir objektyvų vizualaus suvokimo aspektus. Ši dviguba reikšmė yra neatskiriama Kokoschkos menininko sąmonės

koncepcijos dalis, bet mums tenka pabrėžti tai vieną, tai kitą šio komplekso aspektą.

[32] Savo praktinį požiūrį į portretų tapybą jis pateikia prisiminimų knygoje: *My Life*, III skyrius. Pirmą kartą ši teorija išdėstyta 1912 metų paskaitoje „Von der Natur der Gesichte", kuria ir remiasi mūsų diskusija: žr. Kokoschka, *Schriften*, p. 337–341.

[33] Ponia Tietze pasakojo, kad per pozavimo seansą Kokoschka netrukus metė šalin teptuką ir ėmė tapyti pirštais, o linijas brėždavo nagais. E. Tietze-Conrat, „Ein Porträt und Nachher", in *Bekenntnis zu Kokoschka*, p. 70.

[34] Disonanso išlaisvinimas nereiškė naujos sistemos, pakeisiančios tonalinę, sukūrimo. Serijinę, dvylikatonę, sistemą Schoenbergas sukūrė tik po Pirmojo pasaulinio karo, bet tai jau ne mūsų studijos tema.

[35] Aiškiausiai tradicinė tonalinė sistema ir Schoenbergo ryšys su ja analizuojami: Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (iš serijos *Modern Masters*), redaktorius Frank Kermode, New York, 1975, ypač II skyrius.

[36] Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts*, Princeton, 1976, p. 83.

[37] Maeterlincko Pelėjas nepaprastai traukė tuometinius muzikus. Jam muziką parašė net keturi garsūs kompozitoriai: Fauré (1901), Debussy (1902), Schoenbergas (1903) ir Sibeliusas (1905).

[38] Apie dvejopą – bramsišką ir vagnerišką – Schoenbergo ankstyvųjų kūrinių prigimtį žr. Willi Reich, *Schoenberg: A Critical Biography*, New York–Washington, 1971, p. 5–8.

[39] Žr. p. 15–17, 234–238.

[40] Įžvalgią analizę pateikia Richard Swift, „I-XII-99: Tonal Relations in Schoenberg's *Verklärte Nacht*", *19th Century Music*, nr. 1, 1977, liepa, p. 3–14.

[41] Arnold Schoenberg, *Harmonielehre*, Wien, 1911, p. 449–450.

[42] Ibid., p. 443.

[43] Stefan George, *Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*, Berlin, 1904, p. 103–112.

[44] Išsamią šio kūrinio technikos analizę žr. Karl Heinrich Ehrenforth, *Ausdruck und Form. Schoenberg's Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern, Op. 15*, Bonn, 1963.

[45] *Hier hinein?.. Man sieht den Weg nicht. [...]*
Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!
oh – unsern Garten.
Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt.
Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich...
was für schwere Luft heraus schlägt...
Wie ein Sturm, der steht...
So grauenvoll ruhig und leer...

Visą Marie Pappenheim tekstą ir vertimą į anglų kalbą rasite plokštelės buklete: Columbia Records Masterworks, M2S 679, *The Music of Arnold Schoenberg*, New York, be datos, II. Tame pačiame buklete Robertas Craftas išsamiai aptaria *Laukimo* draminę struktūrą.

[46] Įdomi diskusija apie pastangas šiame kūrinyje atrasti teorinę vienybę: Rosen, *Arnold Schoenberg*, p. 38–49.

[47] Pavadinimas siejasi su panašia fraze „žalias nykštys", reiškiančia prigimtinę kūrybingumo dovaną; tačiau čia pavadinimas ironiškas, darantis užuominą į lemtingą kūrybingo menininko nesėkmę.

[48] Neprisikvietęs Kokoschkos, Schoenbergas vylėsi prikalbinti arba Vasilijų Kandinskį (Wassily Kandinsky), arba Alfredą Rollerį. Plg. Reich, *Arnold Schoenberg*, p. 84.

[49] Šią paskaitą surengė Akademinė literatūros ir muzikos draugija (*Akademische Verband für Literatur und Musik*), kurios veikloje Schoenbergas dalyvavo. Nėra duomenų, ar jis klausė šios paskaitos ir ar žinojo apie minėtą plakatą, tačiau, atsižvelgiant į jo interesus, abu dalykai labai tikėtini. Autoportretą Kokoschka pirmiausia sukūrė plakatui, skirtam Waldeno savaitraščiui *Der Sturm*, 1909 metų pradžioje–1910-ųjų pabaigoje. Žr. Hans Wingler, *Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk*, Salzburg, 1975, p. 75–77.

[50] Columbia Records Masterworks, *The Music of Arnold Schoenberg*, I.

[51] „Ak senas aromate iš pasakų laikų,
Tu mano jusles vėlei svaigini!"
„*O alter Duft aus Märchenzeit*
Berauschest wieder meine Sinne!"

[52] Cit. iš „Aphorismen" (1910), in Arnold Schoenberg, *Schöpferische Konfessionen*, redaktorius Willi Reich, Zürich, 1964, p. 12.

[53] Schoenberg, *Harmonielehre*, p. 281 (kursyvas Schoenbergo).

[54] Cit. iš ibid., in *Die Reihe*, t. II, angliškas leidimas 1958, p. 6.

[55] Schoenberg, *Harmonielehre*, p. 443.

[56] Schoenbergo scenarijų ir teksto dalis žr. Arnold Schoenberg, *Texte*, Wien, 1926, p. 23–28. Visos simfonijos planas pateikiamas: Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, London, 1962, p. 115–116.

[57] Arnold Schoenberg, *Briefe*, redaktorius Erwin Stein, Mainz, 1958, 11 laiškas, skirtas Richardui Dehmeliui, 1912, gruodžio 13.

[58] Vokiečių kalba ryškiau atskiriamas subjektyvus ir ideologinis tikrovės iškreipimas nuo objektyvaus vaizdo: „*Was die Weltanschauung von der Anschauung der Welt unterscheidet.*" Robert Musil, „Aufzeichnungen eines Schriftstellers", in *Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, 1978, t. VII, p. 919–920.

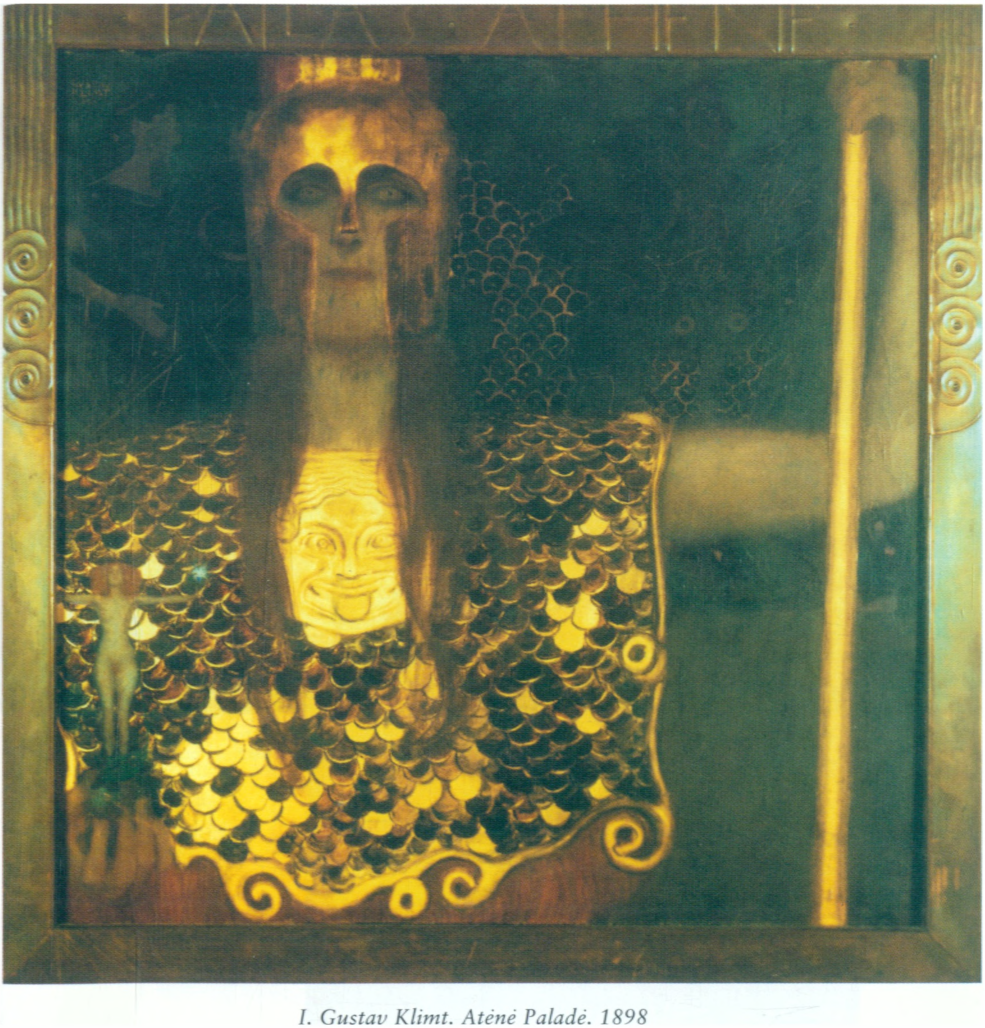
[59] Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, p. 116.

[60] Ibid., p. 117.

[61] Žr. puikią George'o Steinerio esė „Schoenberg's Moses and Aaron", in *Language and Silence*, New York, 1970, p. 127–139.

[62] Visos ištraukos yra iš III veiksmo. Žr. teksto originalą plokštelės buklete: Columbia Records Masterworks K_3L-241, Arnold Schoenberg, *Moses and Aaron*, New York, 1957.

[63] Kokoschka, *Schriften*, p. 44.

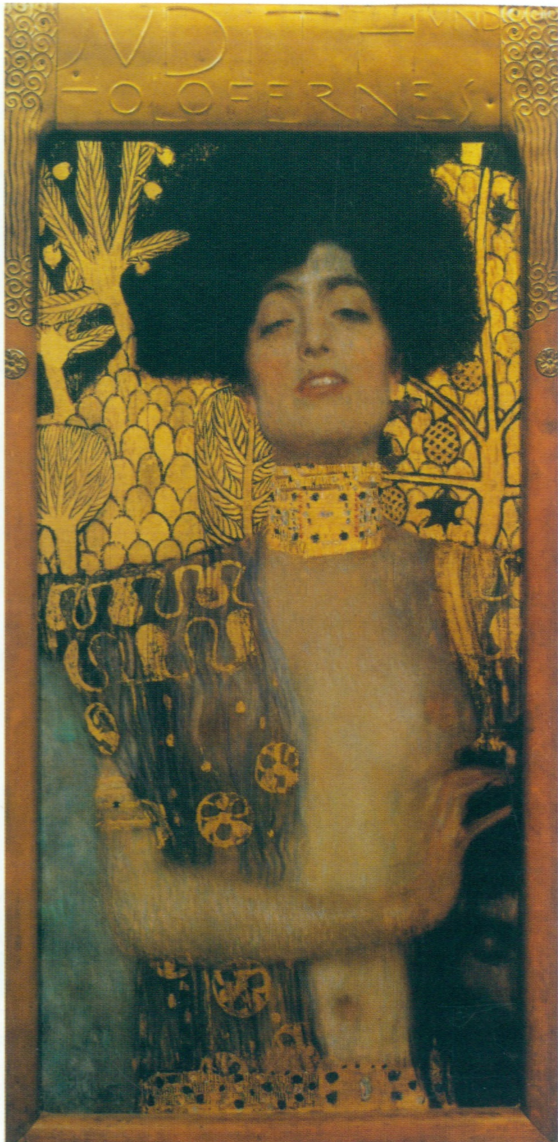


I. Gustav Klimt. Atėnė Paladė. 1898



II. Gustav Klimt. Vandens gyvatės II. 1904–1907





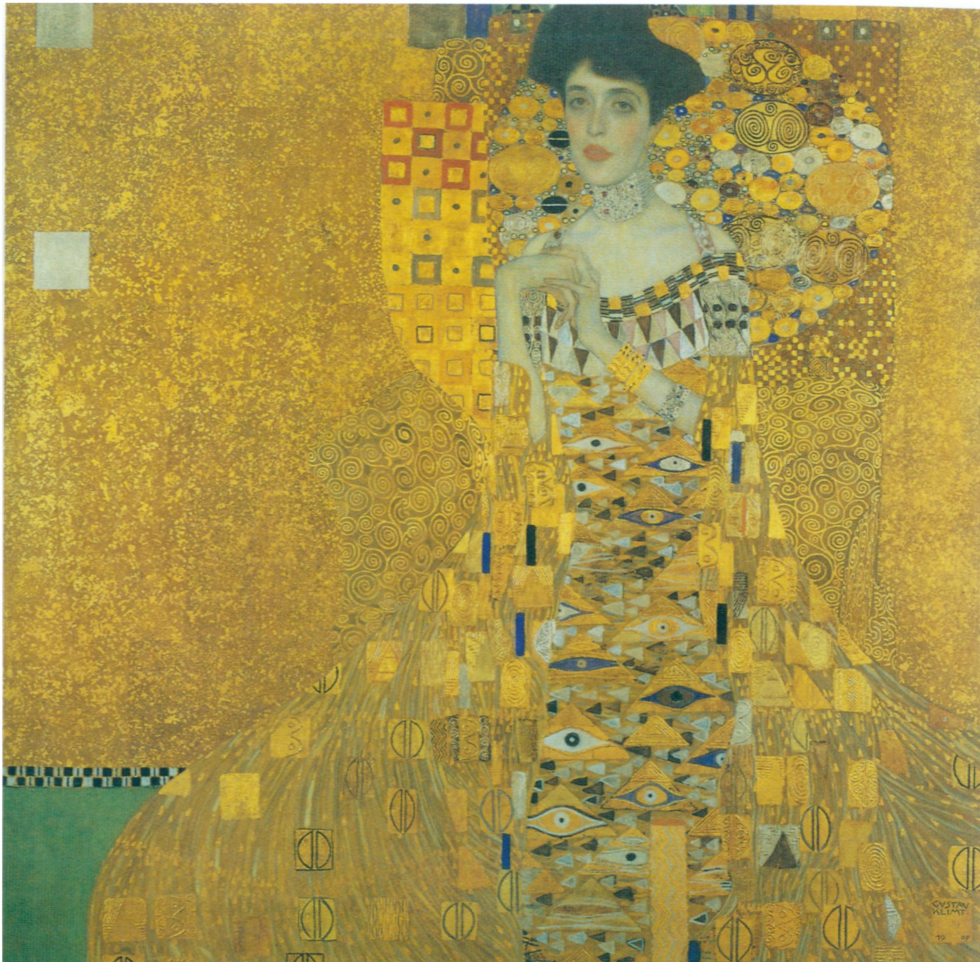
III. Gustav Klimt. Judita ir Holofernas. 1901



IV. Gustav Klimt. Margaret Stonborough-Wittgenstein portretas. 1905



V. Gustav Klimt. Fritzos Riedler portretas. 1906



VI. Gustav Klimt. Adele Bloch-Bauer portretas I. 1907



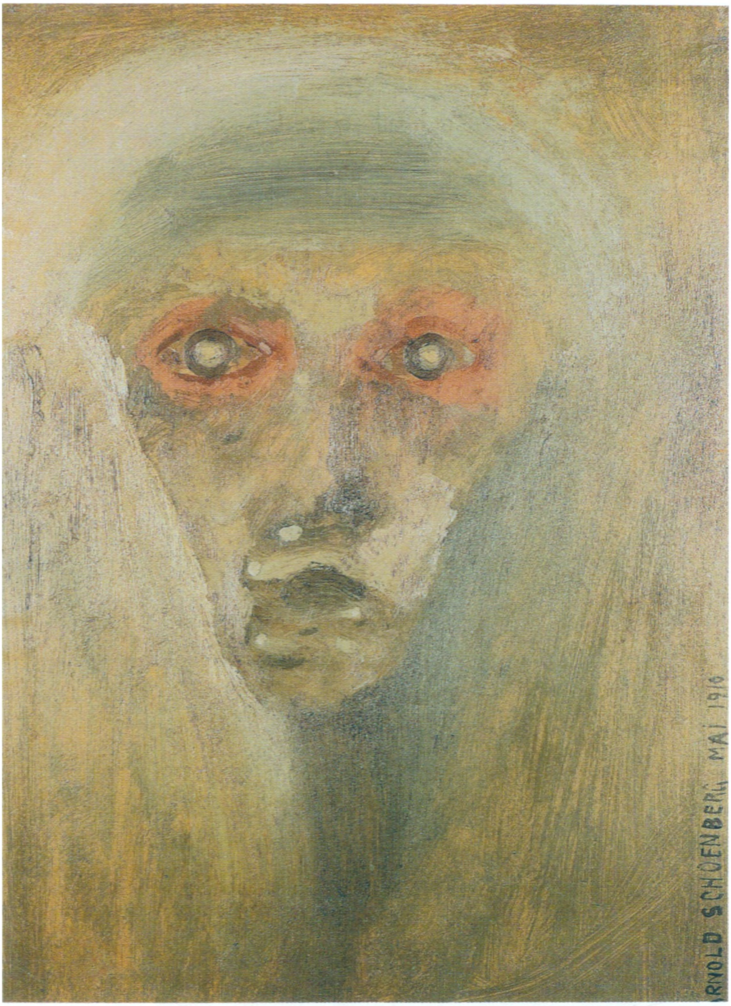
VII. Gustav Klimt. Danajė. 1907–1908



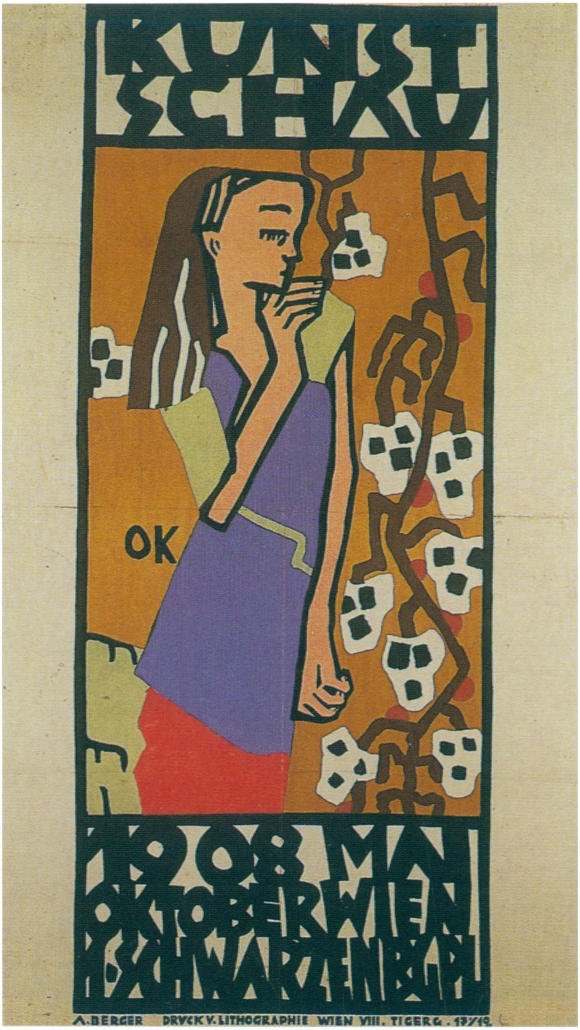
VIII. Gustav Klimt. Bučinys. 1907–1908



IX. Gustav Klimt. Mirtis ir gyvenimas. 1916



X. Arnold Schoenberg. Raudonas žvilgsnis. 1910



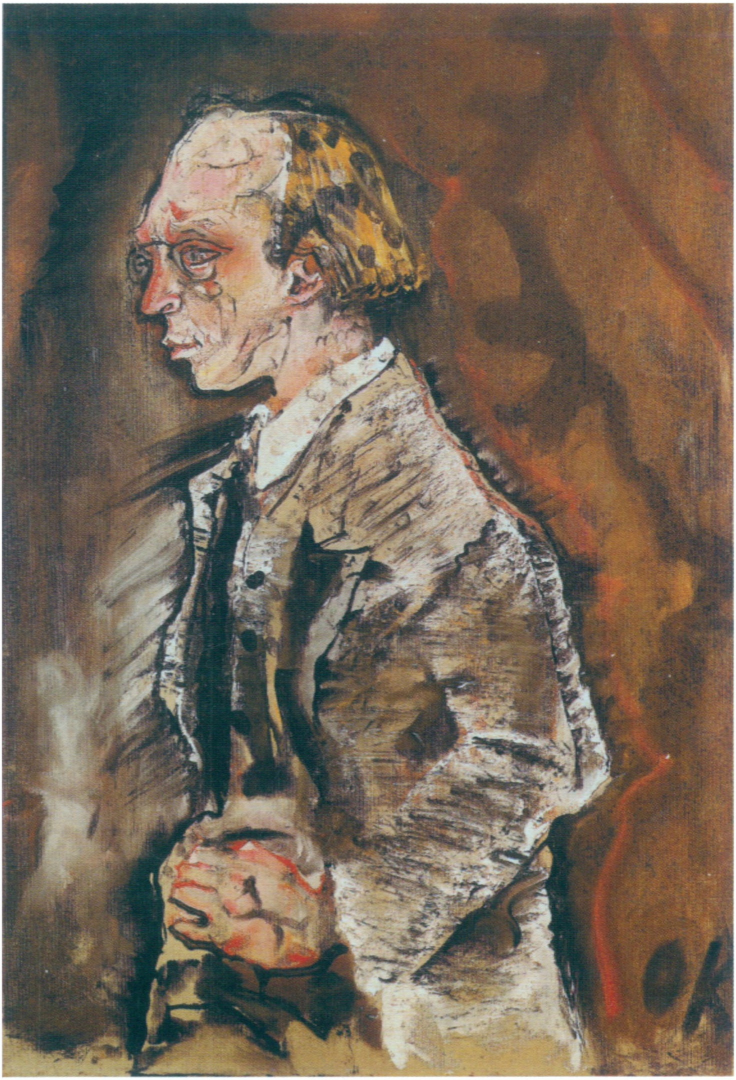
XI. Oskar Kokoschka. Kunstschau *plakatas. 1908*



XII. *Oskar Kokoschka.* Iš Sapnuojančių berniukų. *1908*



XIII. Oskar Kokoschka. Spektaklio Žmogžudys – moterų viltis *plakatas („Pieta“). 1909*



XIV. Oskar Kokoscha. Herwartho Waldeno portretas. 1910



XV. Oskar Kokoschka. Hanso Tietzės ir Ericos
Tietze-Conrat portretas. 1909



XVI. Oskar Kokoschka. Audra. 1914



XVII. Oskar Kokoschka. Architekto Adolfo Looso portretas. 1909

PRIEDAI

Iliustracijos

Spalvotos iliustracijos

IX. Mirtis ir gyvenimas (G. Klimt)
X. Raudonas žvilgsnis (A. Schoenberg)
XI. Kunstschau *plakatas (O. Kokoschka)*
XII. Litografija ir tekstas iš Sapnuojančių berniukų *(O. Kokoschka)*
XIII. Spektaklio Žmogžudys – moterų viltis *plakatas („Pieta") (O. Kokoschka)*
XIV. Herwartho Waldeno portretas (O. Kokoschka)
XV. Hanso Tietzės ir Ericos Tietze-Conrat portretas (O. Kokoschka)
XVI. Audra (O. Kokoschka)
XVII. Architekto Adolfo Looso portretas (O. Kokoschka)

Šios iliustracijos spausdinamos maloniai leidus toliau išvardytoms, institucijoms ir bendrovėms:

1 il.: Historic Maps Collection. Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library.
2, 9, 10, 15, 35, 37, 47 il.: Historisches Museum der Stadt Wien.
5, 23, 25, 29, 34, 46, 49 il.: Oesterreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Portraitsammlung, Wien.
22 il.: Geretsegger und Peintner, *Otto Wagner, 1841–1918*, Salzburg: Residenz Verlag 1964.
32 il.: Oesterreichische Galerie Belvedere, Wien.
36 il.: Kunsthistorisches Museum, Wien.
37, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 52, 53, 54, 55 il.: Galerie Welz, Salzburg.
58, 59, 60, 63 il.: LATGA-A, Vilnius
62 il.: Universal Editions A.G., Wien.
I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX spalv. il.: Galerie Welz, Salzburg.
X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII spalv. il.: LATGA-A, Vilnius

RODYKLĖ

Leidykla „Baltos lankos“
Mėsinių g. 4, 2001 Vilnius
http://www.baltoslankos.lt
baltos.lankos@post.omnitel.net
Spausdino AB „Vilspa“,
Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius
Užsakymas 505

Deitono-Stoktono universiteto istorijos profesoriaus, Amerikos menų ir mokslų akademijos nario Carlo E. Schorske's knyga parodo XIX ir XX amžių sandūros Vieną. Beveik tuo pat metu keliose srityse, ypač psichologijoje, architektūroje, tapyboje, muzikoje, šio miesto intelektualai sukūrė naujovių, kurios visoje Europos kultūrinėje erdvėje vadinamos Vienos mokykla.

CEU

A L K – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių mokslų pagrindais. Šios knygos leidimą ALF remia kartu su Vidurio Europos universiteto Vertimų projektu.

A T V I R O S L I E T U V O S K N Y G A

ISSN 1392-1673
ISBN 9955-00-076-7
9 789955 000761

Rekomenduojama kaina 25 Lt